



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**ANA CLARA VIEIRA FERNANDES**

**“NÃO SERÁ POSSÍVEL FAZER RIR SEM FAZER CORAR?” – UMA ANÁLISE DA  
FORMA IRÔNICA NAS COMÉDIAS E NOS DRAMAS DE JOSÉ DE  
ALENCAR.**

**FORTALEZA  
2014**

**ANA CLARA VIEIRA FERNANDES**

**“NÃO SERÁ POSSÍVEL FAZER RIR SEM FAZER CORAR?” – UMA  
ANÁLISE DA FORMA IRÔNICA NAS COMÉDIAS E NOS DRAMAS DE  
JOSÉ DE ALENCAR.**

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio.

**FORTALEZA**

**2014**

**ANA CLARA VIEIRA FERNANDES**

**“NÃO SERÁ POSSÍVEL FAZER RIR SEM FAZER CORAR?” – UMA  
ANÁLISE DA FORMA IRÔNICA NAS COMÉDIAS E NOS DRAMAS DE  
JOSÉ DE ALENCAR.**

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará – UFC

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ilana Viana do Amaral  
Universidade Estadual do Ceará – EUCE

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Roseli Barros Cunha  
Universidade Federal do Ceará – UFC

## DEDICATÓRIA

A Deus

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço em primeiro lugar a Deus por me permitir chegar até aqui.

Aos meus pais, Fernando Fernandes e Alda Barros, e o meu irmão Isaac Fernandes e ao meu tio Hugo Barros pelo apoio incondicional.

Ao meu noivo José de Freitas que está comigo em todos os momentos.

Ao meu amigo incansável, Jesus Frota Ximenes, pelo carinho, paciência e amor que me tem dedicado ao longo dos anos.

Ao meu orientador, amigo e grande incentivador, Marcelo Peloggio, que tão pacientemente me guia na vida acadêmica.

Ao Grupo de Estudos de Estética, Literatura e Filosofia, por me abrir as portas para uma pesquisa de qualidade.

À professora Roseli Barros Cunha, que tem acompanhado de perto minha trajetória, dentro e fora da universidade, sendo também uma amiga nos tempos difíceis; e por sua contribuição valiosa no enriquecimento de minha dissertação.

À professora Ana Maria César Pompeu, que tão amavelmente aceitou compor minha banca de qualificação, meu obrigada pela gentileza dispensada.

À professora Ilana Viana do Amaral, por ter aceito o convite em participar desse momento tão singular na minha vida e por contribuir meu texto.

Aos meus amigos e aos professores do Departamento de Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará, por contribuírem na minha formação como pessoa e estudante.

À CAPES, que através da bolsa de estudos financiou minha pesquisa.

## **Todo caminho**

Todo caminho da gente é resvaloso.  
Mas também, cair não prejudica demais  
A gente levanta, a gente sobe, a gente  
volta!...  
O correr da vida embrulha tudo, a vida é  
assim:  
Esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa,  
Sossega e depois desinquieta.  
O que ela quer da gente é coragem.  
(Guimarães Rosa)

## RESUMO

Este trabalho, “Não seria possível fazer rir sem fazer corar?” - *uma análise da forma irônica nas comédias e nos dramas de José de Alencar* intenciona investigar nas peças alencarinas, *O jesuíta* (1875), *Mãe* (1860), *O demônio familiar* (1857) e *O Rio de Janeiro verso e reverso* (1857), a forma pela qual o conceito, ou os conceitos, de ironia se fazem presente nesses dramas e nessas comédias. Para melhor ordenação deste trabalho, dividimo-lo em três partes. Na primeira parte, trataremos dos elementos estéticos que estruturam essas obras, como dos fatores exteriores a elas, na tentativa de aprofundar um pouco mais a pesquisa que se faz deste teatro e seu autor. Na segunda parte, analisamos os dramas e as comédias escolhidas e sua relação com o discurso irônico. Para alcançar esse intuito, relacionaremos as peças contempladas aos estudos e análises de diversas teorias: literárias, filosóficas e psicológicas que tenham se debruçado sobre o estudo deste elemento, a ironia, enquanto artifício vário e configurador. Na terceira parte, avaliaremos a forma como a estrutura dessas peças estabelece uma relação com o entorno social, mostrando uma conexão entre o fator social e a dimensão estética das obras por uma perspectiva temática.

**Palavras-chave:** José de Alencar. Teatro. Ironia.

## RESUMEN

Este trabajo, “Não seria possível fazer rir sem fazer corar?” - *uma análise da forma irônica nas comédias e nos dramas de José de Alencar* se propone a investigar en las obras teatrales alencarinas, *O jesuíta* (1875), *Mãe* (1860), *O demônio familiar* (1857) e *O Rio de Janeiro verso e reverso* (1857), la forma en que el concepto, o conceptos, de ironía están presentes en estos dramas y comedias. Para ordenar mejor este trabajo, lo dividimos en tres partes. En la primera parte nos ocuparemos de elementos estéticos que estructuran estas obras, así como los factores externos a ellas en un intento de profundizar un poco más la investigación que se hace de este teatro y su autor. En la segunda parte, analizaremos los dramas y comedias escogidas y su relación con el discurso irónico. Para lograr este objetivo, relacionamos las obras elegidas a los estudios y análisis de las distintas teorías: literaria, filosófica y psicológica que han estado trabajando en el estudio de este elemento, la ironía, como un concepto vario y configurador. En la tercera parte, evaluaremos la estructura de estas partes que establece una relación con el entorno social, que muestra una relación entre el factor social y la dimensión estética de las obras por medio de un perspectivismo temático.

**Palabras clave:** José de Alencar. Teatro. Ironía.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 A FORMAÇÃO DO TEATRO ALENCARINO NO PANORAMA DO DRAMA BRASILEIRO</b> .....	17
1.1 O drama do Romantismo.....	18
1.2 Alencar: romântico e/ou realista.....	20
1.2.1 <i>As comédias</i> .....	23
1.2.2 <i>Os dramas</i> .....	36
<b>2 JOSÉ DE ALENCAR INTERPRETADO?</b> .....	47
2.1 Das ironias e suas formas.....	48
2.2 Não será possível fazer rir sem fazer corar?.....	57
<b>3 O TEATRO DA IRONIA DESVENDANDO A HIPOCRISIA SOCIAL</b> .....	68
3.1 A ironia como instrumento de desvelamento da hipocrisia em <i>O demônio familiar e Mãe</i> .....	69
3.2 A forma usada para revelar a situação do negro ao final do século XIX.....	76
<b>CONCLUSÃO</b> .....	87
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	90

## INTRODUÇÃO

Estudos críticos sobre literatura brasileira consideram frequentemente José de Alencar como um dos grandes escritores do romantismo brasileiro na forma do romance. Todavia, o autor cearense dedicou aproximadamente cinco anos de sua carreira, entre os anos de 1857 a 1862, à produção de obras teatrais que, entre outros objetivos, buscava a renovação do teatro brasileiro, e com isso colocá-lo no mesmo patamar do moderno teatro europeu. Contudo, se compararmos a produção crítica literária, que diz respeito à produção dramática alencarina, e os estudos que oferecem uma análise crítica de suas obras romanescas, notamos quão escassos são os estudos dedicados aos dramas em geral. Entretanto, o exame do trabalho teatral de José de Alencar constitui página de grande importância para a literatura brasileira, não somente pelo aprofundamento das pesquisas sobre o autor, mas, sobretudo, pelo valor estético das obras em relação ao momento de afirmação da nossa literatura dramática.

A ironia surge, assim, como um dos possíveis elementos de análise do teatro alencarino. Visto que ela é um elemento que atua na conjunção dos discursos, tem na literatura um campo vasto onde repousar a sua existência. A ironia, valendo-se de seu efeito humorado, pode deslindar os aspectos de um momento histórico, revelar facetas encobertas por um discurso oficial, tratar de assuntos tidos como sérios e verdadeiros para discuti-los ou destruí-los. Desse modo, o objetivo do nosso estudo consiste em pesquisar a configuração do teatro de José de Alencar tendo em vista a análise dos conceitos de ironia que permeiam as obras escolhidas para o *corpus* desta pesquisa, que são: *O jesuíta* (1875), *Mãe* (1860), *O demônio familiar* (1857) e *O Rio de Janeiro verso e reverso* (1857). Essa análise tem em vista a perspectiva irônica, a revelar o olhar crítico do autor a partir da produção de peças teatrais em sua relação com o momento histórico nacional e, principalmente, o modo como Alencar maneja essa perspectiva na configuração de seus dramas e comédias.

Quando tratamos do conceito de ironia, *a priori* temos em mente a figura de uma linguagem retórica que é conhecida popularmente como o elemento que exprime em sua intensão o contrário do que está sendo enunciado. Contudo, o conceito de ironia vai além da mera determinação de uma figura retórica. Áreas de estudos que compreendam os campos da pesquisa filosófica, psicológica e da teoria da arte tentaram defini-lo; mas o que se observa é que, ao longo dos tempos, esse

conceito vem se desenvolvendo e adquirindo qualidades que necessitam ser esclarecidas para que possamos observar com maior acuidade sua presença na obra literária, tanto na construção da voz do personagem teatral, quanto na forma como o autor configura esse teatro de um modo mais universal. Para tanto, passaremos em revista algumas acepções do conceito de ironia.

Um das definições com as quais trabalharemos tem sua raiz em Sócrates, daí ser conhecida pelo nome de “ironia socrática” (RAMOS, 1997, p. 17): método por meio do qual se interroga o interlocutor levando-o a entrar em contradição com aquilo que diz, deixando em descoberto o paradoxo que envolve o conhecimento humano.

A ironia é, portanto, subversiva. Em sua aparência ela atenua a gravidade da situação que é posta em evidência; contudo a importância deste fato não é amortizada. O riso espiritual é o seu produto; neste quesito ela se assemelha a dissimulação, porque se desfaz de um assunto para valorizá-lo (não precisa nem mesmo mencioná-lo para que possamos perceber a sua presença). “Ela (a ironia) situou-se sempre no centro ou no pano de fundo dos pensamentos que visavam refletir sobre as contradições, a grandeza do riso e do espírito” (FACIOLI, 2010, p. 21). É por isso mesmo que, em sua ação, a ironia consegue elevar o homem da condição de *substancialidade* ao desvendamento da *vida* em sua praticidade, na medida em que observamos sua atuação na práxis cotidiana, desse modo ela exerce uma função social, e neste sentido se aproxima da sátira, pois “seus alvos são, ao mesmo tempo, morais, sociais e políticos, e seu espírito essencialmente conservador” (MINOIS, 2003, p. 87). Kierkegaard (2006, p. 277) afirma em seu estudo sobre a ironia que, esta precisa ser apreendida em sua forma determinada, objetiva, e que por isso mesmo, ela corrige e pune. Para ele, a ironia tem uma função, “a ironia é um disciplinador”.

A história da filosofia reconhece, além da ironia chamada socrática, a ironia romântica. Esta última possui definição vária, e se modifica de acordo com a visão dos filósofos que escreveram sob a influência do período romântico. Abbagnano (2012, p. 674) tentou resumir essas diversas visões. Segundo ele, a ironia romântica é a “consciência da Subjetividade Absoluta que, como tal, é tudo, e diante da qual todas as coisas são nada”.

Com o passar do tempo essa ironia se transformou, e passou a designar “uma espécie de seriedade séria que nos faz tomar a vida com sabedoria e finura

indulgente, ou seja, com o senso de medida e equilíbrio que constitui o mais válido antídoto contra a intolerância e o fanatismo” (ABBAGNANO, 2012, p. 675). Isto acontece porque ao mesmo tempo em que há o reconhecimento do sujeito enquanto absoluto, o mesmo percebe a fragmentação de seu estar e agir no mundo. Essa nova visão que se segue da ironia romântica reconhece a contingência dos acontecimentos que envolvem a humanidade e prega sua aceitação serena, posiciona o observador irônico, anteriormente mencionado, na medida em que pode reconhecer as contradições do meio que o cerca, e vê-se preso às amarras indissolúveis da forma e configuração que a humanidade impõe a ele enquanto sujeito criador. Entendida assim, a arte romântica é essencialmente irônica, visto que a grandeza de seu conteúdo não é capaz de trazer a perfeita consonância com a forma que a configura.

Incluída na crítica literária a ironia ganha novos contornos. A discussão sobre a verdade do discurso interfere na leitura, entendimento e feitura das obras artísticas. Na medida em que esse discurso literário passa a sustentar o múltiplo, encontra na ironia o espaço de livre trânsito da sua análise. É de comum acordo entre estudiosos que durante o período do classicismo era o autor quem estava investido da autoridade de designar uma verdade para a obra. Com o advento do romantismo destacam-se novos pressupostos que se incorporaram à construção textual, entre eles o uso da ironia nos processos narrativos. Não que antes não houvesse uma literatura que trabalhasse com o elemento da ironia, de modo algum, mas o que se percebe é que a utilização desse componente para se discutir a própria linguagem e o fazer artístico constitui uma característica das leituras e literaturas ditas modernas. Isso faz com que a literatura perca, em certa medida, sua referencialidade enquanto mimese da realidade. Assim, o discurso da obra necessita de modo mais intenso da percepção do leitor, de sua capacidade de tornar a obra uma realidade existente e de dar a ela a sua significação através de suas particularidades ou universalizações. O que não se pode deixar de observar é que mesmo em arte existem limites de interpretação, mas que, no entanto, não é possível a precisão destes por meio de categorias de análise *apriorísticas*.

Muito rara é a crítica que reconhece José de Alencar como um autor que fez uso da ironia em suas produções artísticas. No entanto, valendo-nos dos estudos empreendidos acerca das obras do autor, e sua mensagem ambígua, escolhemos esse elemento como integrante de destaque nos textos que serão analisados.

Alencar, em carta a Francisco Otaviano, publicada no *Diário do Rio de Janeiro* em novembro de 1857, dizia:

A primeira ideia que tive de escrever para o teatro foi-me inspirada por um fato bem pequeno, e, aliás, bem comezinho na cena brasileira. Estava no Ginásio e representava-se uma pequena farsa, que não primava pela moralidade e pela decência da linguagem; entretanto o público aplaudia e as senhoras riam-se, porque o riso é contagioso [...] Embora o espírito e o pudor se revoltem contra a causa que o provoca. [...] Disse comigo: “Não será possível fazer rir, sem fazer corar?”. (ALENCAR, 2003b, p. 28)

Percebemos que há no autor uma preocupação humorística, pois o riso estridente, muito próximo à gargalhada, deveria ser rejeitado. Tal ideia aproxima o pensamento alencarino do pensamento do Lord Chesterfield, que em correspondência com o filho menciona quão odioso é a manifestação do riso. Para ele, “não há nada tão liberal, e tão mal-educado, como o riso audível”<sup>1</sup> (CHESTERFIELD, 1748, tradução nossa). Da mesma forma, para Alencar o riso deveria ser um ato contido em sua aparência; mas o que dele resultaria seria uma reflexão profunda sobre o episódio apresentado, um riso irônico, como afirma o próprio Alencar: “Custa pouco fazer rir com um disparate, ou um incidente cômico; Mas que nem todos sabem fazer rir pela força de um dito espirituoso, e pela graça da observação delicada” (ALENCAR, 2003b, p. 33). Mas por que a importância dada ao riso na evolução moral da sociedade brasileira?

Vemos que existe em Alencar um esforço por estabelecer uma reflexão através do humor, de provocar no leitor, ou espectador de suas obras, uma reação crítica ao que está sendo dito e perpetrado em cena. Dessa forma, a ironia surge como ascensão espiritual, como um apuramento do humor, de prestígio social mais elevado do que o riso burlesco, porque “o tempo das caretas e exagerações passou” (ALENCAR, 2003b, p. 36).

Outro grande nome das nossas letras que partilhava das mesmas intenções para o teatro foi Machado de Assis (2008, p. 121), que então resumiu o que se passava em nossos palcos naquele período:

Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga

<sup>1</sup> “In my mind, there is nothing so illiberal, and so ill-bred, as audible laughter”. (CHESTERFIELD, 1748. Carta XXXII). Disponível em: [http://www.gutenberg.org/files/3361/3361-h/3361-h.htm#link2H\\_4\\_0034](http://www.gutenberg.org/files/3361/3361-h/3361-h.htm#link2H_4_0034). Acessado em 14/04/2013.

burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos instintos inferiores?

Assim, vemos que o humor em Alencar é catártico, conservador, fundamentado na crítica aos vícios que estorvam o desenvolvimento da sociedade. Como exemplo, dentre os muitos que poderíamos selecionar em suas peças, temos o personagem Pedro, de *O demônio familiar*: escravo, menino astuto, que consegue enganar seu dono com relativo sucesso. Esse personagem é a representação dos vícios que se quer expurgar; ele representa, pois, a ideia de um estado escravocrata. O tipo de humor provocado por suas artimanhas, acompanhado de sua punição ao final da peça, de nenhuma forma se aproxima do riso pelo riso, sem qualquer função além do divertimento do público ouvinte; ri-se pela identificação temerosa que causa a aproximação entre o conteúdo da arte dramática e o seu público. Pelo temor de ver no palco o que se vê em casa. Sua função catártica, de bem-estar coletivo, é assegurada pela renovação das estruturas sociais, porém, o alívio advindo de sua realização completa só será concluído no futuro. Entendemos essa busca por um humor reflexivo em Alencar como um exercício de ironia, que almejando uma maior significação, desvenda as questões que problematizam a vida social. E será assim em muitas de suas peças.

O teatro será não só o lugar da distração, mas, sobretudo, o espaço no qual há instrução por meio do espelhamento social. Afasta-se dele a ideia da “arte pela arte”, pois seu caráter é fortemente marcado pelo tom moralizador que não passava despercebido pelo público, como podemos observar numa crítica machadiana, que afirma: “as tentativas do Sr. Alencar tiveram um lisonjeiro sucesso. Que mais querem? A transformação literária e social foi exatamente compreendida pelo povo; e as antigas ideias, os cultos inveterados, vão caindo à proporção que a reforma se realiza” (MACHADO *apud* FARIA, 2008, p. 32).

Para melhor entendermos os mecanismos de construção da ironia nas obras teatrais de José de Alencar, abordaremos a natureza e a caracterização de seu teatro. E este enquanto literatura, porque falar de literatura teatral não é o mesmo que falar em teatro literário. São objetos que devem ser analisados esteticamente de forma distinta. “O que importa saber é que a peça como tal, quando lida e mesmo recitada, é literatura; mas quando representada, passa a ser teatro. Trata-se de duas artes diferentes, por maior que seja a sua interdependência” (ROSENFELD, 2006, p. 24).

Depois de haver obtido sucesso com a publicação de *O guarani*, Alencar passa a discorrer criticamente sobre a produção teatral daquele período e posteriormente a escrever peças teatrais que, na história das escolas literárias, são enquadradas, por grandes estudiosos da literatura dramática, no movimento realista. Como faz, por exemplo, Décio de Almeida Prado (2008, p. 80), que afirma: “um grande autor, em particular, encarnou o realismo teatral no Brasil: José de Alencar”. Porém, a questão não se encerra aí. De fato, algumas peças do autor cearense apresentam uma forte relação com os preceitos realistas e, de certa forma será José de Alencar um dos, senão o primeiro a lançar uma base para a consolidação do teatro realista no Brasil. Como fica evidenciado em seu texto, “A comédia brasileira”, publicado no ano de 1857, no qual o autor discute a situação do teatro da época tratando com elementos reconhecidamente realistas:

No momento em que resolvi a escrever *O demônio familiar*, sendo minha tensão fazer uma alta comédia, lancei naturalmente os olhos para a literatura dramática do nosso país em procura de um modelo. Não achei; [...] A vida em ação não existe no teatro Brasileiro. [...] Pintava-se até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar (ALENCAR, 2003, p. 31).

Como fica claro na passagem acima, existe em Alencar uma preocupação para que esse teatro assuma a característica de realizar em seu conteúdo “a vida em ação”, acompanhada da crítica da formação social apresentada. Contudo, as fronteiras que delimitam as correntes literárias não são rígidas, existem também nas peças alencarinas elementos de cunho romântico que serão discutidos ao longo desta pesquisa.

Outro ponto que pretendemos analisar será a organização estrutural desse teatro. Isto ocorrerá de dois modos. O primeiro, leva em consideração a estrutura das peças, a disposição de seus caracteres e organização de seus elementos de construção. O segundo traz consigo a relação entre essa mesma estrutura e a realidade social de que a peça trata. O que permitirá compor, através das particularidades e de uma leitura também geral a expressão integral da obra, na intenção de se “chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte” (CANDIDO, 2010, p. 17).

Dessa forma a pesquisa se estruturará do seguinte modo: no primeiro capítulo, intitulado “A formação do teatro alencarino no panorama dramático

brasileiro”, que está subdividido em outras duas partes, a saber: “O drama do romantismo” e “Alencar: romântico e/ou realista”, trataremos dos assuntos pertinentes à formação da dramaturgia brasileira no século XIX, desde o romantismo até o surgimento do teatro de José de Alencar. A partir daí realizaremos uma análise dos elementos de construção dessas peças, tais como, cenas, caracterização dos personagens, etc.

No segundo capítulo, subdividido em quatro partes, analisaremos alguns conceitos de ironia e sua aproximação com as obras teatrais alencarinas, que foram selecionadas para o *corpus* desta pesquisa.

No terceiro, e último capítulo, veremos como a estrutura dessas obras se relaciona com a vida social, mostrando uma conexão entre o social e o estético nas peças, por meio de uma análise de perspectiva temática.

Por fim, acreditamos que com o desenvolvimento desses três capítulos ampliaremos os horizontes dos estudos acerca do teatro de José de Alencar e assim pensamos contribuir para os estudos do teatro brasileiro do século XIX.



## 1 A FORMAÇÃO DO TEATRO ALENCARINO NO PANORAMA DO DRAMA BRASILEIRO

O conjunto dramático produzido por José de Alencar se formou em um curto período, aproximadamente cinco anos. Nesse pequeno espaço de tempo, entre 1857 a 1862, o autor cearense dedicou-se quase que exclusivamente à produção de peças teatrais, como também à crítica acerca de suas produções, que frequentemente eram feitas por meio de prefácios, cartas e periódicos, deixando em evidência o pendor do artista pela controvérsia e polêmica com as quais esteve sempre envolvido na defesa incansável de suas convicções e produções, como também para a elaboração de textos norteadores sobre a função do autor do século XIX, que para ele exercia uma profissão valorosa na construção da nação:

Quando se mostra a possibilidade de abrir uma carreira brilhante a todo aquele que Deus marcou com o selo da inteligência, para ser como o *Assuerus* da Civilização, caminhando sempre e sempre para o futuro, sem parar diante da indiferença do presente; o homem que tem uma pena deve fazer dela um alvião, e cavar o alicerce do edifício que os bons filhos erguerão à glória de sua pátria. (ALENCAR, 2003, p. 30).

Neste período o teatro no Brasil passava por um momento de grandes êxitos, ele se popularizou, alcançando cada vez mais admiradores que ocupavam os assentos dos teatros da capital fluminense, que havia se tornado o centro intelectual e artístico do país. Contudo, é importante lembrar que essa popularização não chegava aos extratos inferiores da sociedade. A mudança ocorrera somente em um determinado seguimento social, a aristocracia, e também para a pequena burguesia, que via no teatro a sua própria face se multiplicar conforme se desenvolviam as peças no país.

Em princípios do século XIX, contudo, as obras teatrais escritas e encenadas no Brasil, não eram formadas nos moldes do teatro realista, ao qual se atribuem a maioria das peças escritas por José de Alencar. O que predominava em nosso país eram os dramas de caráter romântico, influenciado pelo gênero do melodrama com sua estrutura grandiloquente e manifesto por seu aparato de maquinarias, danças e embates físicos, e pela grande influência do estilo dramático de Victor Hugo, Gustave Feuillet e Émile Augier sobre os autores brasileiros.

## 1.1 O drama do Romantismo

A dramaturgia moderna brasileira é estabelecida historicamente, e para fins didáticos, a partir da publicação, em março de 1839, da obra de Gonçalves de Magalhães, *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*. Em seu prefácio intitulado “Breve notícia sobre Antônio José da Silva”, o autor assinala a precedência com relação à nova forma para o teatro no Brasil. Segundo Décio de Almeida Prado (1996, p. 11), Magalhães teve

no mínimo duas grandes virtudes: historicamente, ter percebido antes de qualquer outro a necessidade de renovar a literatura nacional [...] esteticamente, ter tentado distinguir o drama romântico da tragédia clássica em nível de acuidade conceitual até então inédito em âmbito brasileiro”.

Entretanto, nem o próprio Magalhães conseguiu determinar sobre que pontilhão inserir sua obra. Esse novo gênero seria a aspiração do homem que procurava uma nova forma de expressão, uma forma que atendesse à necessidade que o momento histórico-filosófico lhe pedia. Esse seria, portanto, um trabalho para o gênio criador, como entendiam ser os artistas românticos a seus próprios olhos. Suas obras, portanto, deveriam ter a originalidade da forma e do conteúdo que este novo momento pedia. É o que observamos nas palavras de Garret (2011, p. 394) sobre a inovação da forma que o romantismo trazia para as produções teatrais,

atire a sua obra às disputas das escolas e das parcialidades do mundo, recolha-se a descansar no sétimo dia de seus trabalhos, porque tem criado o teatro de sua época [...] o drama é a expressão literária mais verdadeira do estado, da sociedade: a sociedade de hoje ainda não se sabe o que é: o drama ainda não se sabe o que é: a literatura atual é a palavra é o verbo, ainda balbuciante, e uma sociedade indefinida, e contudo já influi sobre ela; é como disse, a sua expressão, mas reflete a modificar os pensamentos que a produziram.

O drama brasileiro de caráter romântico estava sendo gerado com base nas ideias desenvolvidas acima, tendo como intenção uma expressão verdadeira da sociedade e que por isso se modifica em sua forma e conteúdo em busca dessa verdade *fundante*, já que ao mesmo tempo em que a representa não se quer a restauração de antigos valores, mas a criação de novos padrões de comportamento; por isso, o papel do autor é comparado ao do “gênio criador”, pois a partir de suas

ideias bem articuladas apresentará uma obra que interfere no *status quo* social e que graças à mesma, a sociedade é influenciada, na medida em que se recolhem de seu próprio seio os elementos de sua sublevação.

Contudo, mesmo com a primazia cronológica, não são poucos os estudiosos do teatro que atribuem não a Gonçalves de Magalhães, mas a Martins Pena, o papel de verdadeiro fundador do teatro nacional. Uma de suas qualidades mais destacadas emerge justamente pelo caráter histórico de suas peças, com a reconstituição dos costumes do Rio de Janeiro, chamada por Faria (2003, p. 10) de “comédia de costumes de extração popular”, pois nela estavam presentes os disfarces, as pancadarias, as correrias, tudo que fazia representar, naquela época as camadas mais baixas da sociedade, mesclando dois elementos muito caros ao romantismo, o real e o fator histórico.

A constituição do drama romântico deveria ser o real, que segundo Victor Hugo, em seu “Prefácio ao Cromwell” (2001, p. 371), resultaria “da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco”, traço marcadamente romântico, e que deixa bem claro não se tratar de uma ação que prime pela simplicidade de seus caracteres; ao contrário, as imagens são ricas justamente pelas contradições que permeiam seu conteúdo; as cenas, da mesma forma, deveriam atender à profundidade e complexidade que se requer delas.

Outro elemento importante quando se fala em romantismo literário é o fator nacional, ou o nacionalismo, tão mencionado pela crítica acerca desse período e inspirado pelos temas grandiloquentes como a natureza exuberante, o mito de igualdade entre todos os brasileiros, entre outras características. Contudo, marcadamente presente nas representações literárias sob a forma do romance, no teatro romântico brasileiro não vemos em larga escala o gosto pela representação do nacional em suas obras iniciais. Décio de Almeida Prado (2008, p. 55), em se tratando das representações do espaço nativo, diz que,

até esta altura, meados do século XIX, raríssimas eram as peças de assunto nacional [...] das tragédias de fundo romântico de Gonçalves de Magalhães, uma se passa em Portugal, a outra na Itália. Dos dramas imaturos que Martins Pena escreveu entre 1837 e 1841, dois ocorrem na idade média portuguesa, dois na Itália e na Espanha, países privilegiados pelo romantismo. As peças de Gonçalves de Magalhães Dias têm como cenário a Itália, a Polônia, Portugal e a Espanha ocupada pelos árabes.

Como citado, observamos que o espaço, geralmente europeu, no qual se desenvolve a narrativa teatral não se identifica com as aspirações românticas brasileiras que se desenvolveram posteriormente sob a forma do romance. Por seu caráter inaugural o romantismo se tornou a expressão mais adequada às exigências que um país em formação artística e intelectual necessitava, entretanto, os primeiros autores dessa fase não empregaram com a mesma maestria dos autores da forma romanesca os elementos nacionais.

O romantismo no teatro brasileiro se caracterizou muito mais pela experimentação e a mescla das correntes literárias; autores como Martins Pena e Gonçalves de Magalhães, entre outros, buscavam o equilíbrio entre a teoria e a prática artística e seus enredos eram formados muito mais pela adesão de algumas características, como as cenas enoveladas e cheias de acontecimentos surpreendentes, o que caracterizava o chamado drama “descabelado” (PRADO, p. 45); mas também por sua postura contrária ao estilo clássico, mais especificamente uma referência formada pelo seu oposto, ou seja, às perucas bem comportadas, e usadas pelos adeptos daquele estilo. Todavia, um dos principais elementos que serviria à realização das ideias nacionalizantes, a exuberância da natureza brasileira, não terá destaque nas peças teatrais desta fase. O que mostra que a forma do gênero e do conteúdo que lhes dão vida é fluida, variando com as escolhas de cada autor na seleção dos dados que comporão sua arte.

Os gêneros, assim como as correntes literárias, perpassam uns aos outros, cabendo-nos identificar os tipos que estruturarão as obras que serão analisadas, destacando as características que emergem de cada uma delas e a partir de então classificá-las segundo sua propriedade mais sobressalente.

Desse modo, tendo em vista o papel central que teve José de Alencar como autor de romances românticos no Brasil, como também as ideias expostas anteriormente acerca da fluidez entre os gêneros num país em formação intelectual, não podemos deixar de destacar o fato de o romantismo ter impregnado o seu teatro, identificado, pela crítica em geral, como realista.

## **1.2 Alencar: romântico e/ou realista**

Como verificamos, a estética romântica e suas nuances, de estrutura e de conteúdo, e como elas apareciam ao grande público, ficavam a cargo da

subjetividade de cada autor. Não havia um padrão de estilo que arregimentasse as produções no Brasil.

Os grandes pensadores e artistas brasileiros sentiram então a necessidade de encontrar uma nova forma para se aproximar do grande público. Essa forma deveria atender às nossas aspirações morais e ao complexo projeto de formação intelectual brasileiro republicano. E assim se desenvolve, a partir da segunda metade do século XIX, em terras brasílicas, o teatro do Realismo.

Em 1857, marco histórico de sua primeira aparição no teatro com a peça *O Rio de Janeiro Verso e Reverso*, Alencar já era respeitado pelo público e crítica como autor de crônicas, folhetins e romances – curiosamente, *O guarani*, vem a lume um ano antes, em 1856, na forma de folhetins no *Diário do Rio do Janeiro*. Dessa forma nos perguntamos sobre as motivações que levaram o aclamado autor de *O guarani*, uma das obras máximas do romantismo brasileiro, a arriscar seu prestígio e enveredar pelo teatro, professando uma mudança estética tão drástica, se comparada às obras literárias que lhe deram prestígio. Contudo, se observarmos somente a disposição de suas obras no panorama da literatura brasileira, deixaremos escapar a informação de que seu interesse pelo teatro é anterior à publicação de romances, e já havia sido expresso em seu *Ao correr da pena*, em que notamos, em suas crônicas, o olhar, muitas vezes irônico, sobre o teatro de sua época, tanto em aspectos externos à obra, o seu espaço físico, porque, “a princípio, o homem sentava-se comodamente para ver o espetáculo [...] agora aqueles que querem ver ficam de pé; e os que preferem ficar sentados tem o pequeno inconveniente de nada verem” (ALENCAR, 1954, p. 52); quanto em sua estruturação, pois “A empresa lírica começa a ser administrada pela nova diretoria, e também há razões de esperar das pessoas que a compõe, se não todos, alguns dos melhoramentos que exige o nosso Teatro para poder elevar-se ao estado que comporta a civilização” (ALENCAR, 1954, p. 59); bem como as questões relativas à obra artística em si: “a noite fui ao teatro ver o *Trovatore* e ver Leonora morrer depois de nos ter dado algumas horas de vida deliciosa” (ALENCAR, 1954, p. 56). As atenções de Alencar estavam voltadas para a realidade cotidiana da capital fluminense, e o teatro era componente de destaque do dia a dia local.

Em suas crônicas Alencar, com seu espírito extremamente aguçado para as ideias nacionalizantes na arte, mostrava quão defasado estava o teatro nacional: em muitas passagens há referências às adaptações de obras estrangeiras,

principalmente francesas, já que “não temos, como diz Alencar, uma companhia regular, nem esperanças de possuí-la brevemente. A única cena onde se representa em nossa língua ocupa-se com vaudevilles e comédias traduzidas do francês, na qual nem o sentido nem a pronúncia é nacional” (ALENCAR, 1954, p. 87). Além da crítica direcionada às traduções, há outra, de tom bastante irônico, dirigida às representações das obras clássicas nos teatros da capital:

no Provisório estreou a nova cantora, completando-se assim o número das três deusas que devem disputar o pomo de ouro, o qual também foi o pomo da discórdia. O público *diletante* está, por conseguinte arvorado em Páris; e os poetas já se preparam para cantar a nova Ilíada e as causas terríveis de tão funesta guerra (ALENCAR, 1954, p. 86).

Há ainda outra crítica: direcionada ao ator mais aclamado do teatro nacional à época, João Caetano, que é visto por Alencar como um artista de estilo empolado, pretensioso, extravagante e pouco chegado aos assuntos que interessariam à realidade brasileira:

Em São Pedro de Alcântara o aparecimento de João Caetano produziu uma noite de entusiasmo e um novo triunfo para o artista distinto [...] sua alma já deve estar saciada desses triunfos e dessas ovações pessoais, que são manifestações de um fato que todos reconhecem. Como ator já fez muito para sua glória individual; é preciso que agora como artista e brasileiro trabalhe para o futuro de sua arte e para o engrandecimento de seu país. [...] o governo não se negará certamente a auxiliar uma obra tão útil para o nosso desenvolvimento moral; e, em vez de vãs ostentações, de coroas e de versos que se procuram engrandecer unicamente pelo assunto, terá o que lhe tem faltado até agora, o apoio e a animação da imprensa desta corte (ALENCAR, 1954, p. 86).

É notória a indignação do autor de *As asas de um anjo* com relação à falta de comprometimento com a literatura dramática brasileira por parte das companhias teatrais, dos atores e autores brasileiros. Talvez estejam aí as respostas aos questionamentos que suscitamos acima, sobre as prováveis motivações que teriam levado José de Alencar a tornar-se autor dramático. Esse momento de crítica ao teatro da época preparou o caminho para que uma nova forma dramática chegasse aos palcos brasileiros. Essa nova forma viria a ser influenciada pelo realismo teatral de Molière e Alexandre Dumas Filho. Sobre a possibilidade de aderir ao estilo desses autores, diz Alencar:

Não achando, pois na nossa literatura um modelo, fui buscá-lo no país mais adiantado em civilização, e cujo espírito tanto se harmoniza com a sociedade brasileira; na França [...] a escola dramática mais perfeita que hoje existe é a de Molière, aperfeiçoada por Alexandre Dumas Filho, e de que a *Question d'argent* é o tipo mais bem acabado e completo (Alencar, 2003, p. 32)

Quando falamos da influência, no Brasil, da escola dramática de Alexandre Dumas Filho, estamos falando de certas características como a naturalidade na atuação, chamada também de “jogo de cena”, no qual os atores movimentam-se com espontaneidade, como se vivessem a própria vida real no palco, com a simplicidade e a complexidade que a vida em si apresenta, ou antes, a reprodução, principalmente da vida em família, mas também o homem em sociedade e a moralidade que deve permear a própria atuação.

### **1.2.1 As comédias**

Em sua peça de estreia, *O Rio de Janeiro verso e reverso*, Alencar apresenta um novo estilo para a dramaturgia brasileira, pois se trata de uma peça rápida, dividida em dois atos, ou, como melhor define Machado de Assis (2008, p. 441), “uma simples miniatura, fina e elegante, uma coleção de episódios, copiados da vida comum, ligados todos a uma verdadeira ideia de poeta. Essa ideia é simples: o efeito do amor no resultado das impressões do homem”. De fato, *Verso e reverso*, como ficou mais conhecida pelo grande público, chama atenção pela simplicidade e leveza do enredo no tratamento de uma questão tão complexa como o amor, e na abordagem, em paralelo, das questões que eram as mais prementes da sociedade na época. E nisso consiste a surpresa positiva levada ao palco por Alencar, em anonimato, e que foi recebida pelo público com entusiasmo, acompanhada de muitos aplausos e boas críticas, como o próprio autor destaca:

Quando acabei de escrever *O Rio de Janeiro*, não supunha que ele estivesse destinado a subir à cena tão cedo; partilhava então a opinião geral de que os nossos teatros desprezavam as produções nacionais, e preferiam traduções insulsas inçadas de erros e galicismos. [...] *O Rio de Janeiro* encontrou um acolhimento muito favorável nesse teatro, tanto da parte do empresário, como dos artistas, que assistiram à sua leitura (ALENCAR, 2003b, p. 29).

Já Flávio Aguiar (1984, p. 94) situa as primeiras peças de Alencar no grupo das chamadas “Amenas”, sendo *Verso e reverso* a mais “amena” de todas. Isso pela

simplicidade das cenas, pelo seu “movimento mais fácil”, e também pela facilidade de adaptação dessas peças ao palco. Isso o leva concluir que as peças do autor cearense passaram de um nível experimental, naquilo que concerne à apresentação das peças, ao um nível mais profundo de apresentação e temáticas trabalhadas.

Apresentada ao público no ano de 1857, no Ginásio Dramático, a comédia *O Rio de Janeiro verso e reverso* dramatiza a história de Ernesto, estudante paulista, que passará suas férias na cidade do Rio de Janeiro. No entanto, ao chegar, tomado de grande expectativa, depara-se com os costumes provincianos de seus cidadãos e se desencanta:

Ernesto: [...] Como as coisas mudam vistas de perto! Quando estava em São Paulo o meu sonho dourado era ver o Rio de Janeiro, esse paraíso terrestre, essa maravilha, esse luxo, de riqueza e de elegância! Depois de três anos de esperanças consigo enfim realiza o meu desejo: dão-se as férias, embarco, chego e sofro uma das mais tristes decepções da minha vida. Há oito dias apenas que estou na corte e já sinto saudades de São Paulo. (ALENCAR, 1977, p.11)

As experiências negativas se acumulam à medida que o personagem interage com os tipos sociais mais característicos das ruas do Rio de Janeiro. Desde o trecho, reproduzido acima, é possível notar o realismo que permeia as relações entre os personagens, não havendo manipulação por parte do autor na composição moral de seus tipos. Vejamos o que a obra traz, no primeiro ato da primeira cena, no que diz respeito ao contato inicial entre ele e a cidade, que tem seu espírito representado pela seiva humana que é descrita na obra:

Ernesto: (entrando de um salto) – Apre! É insuportável! Não se pode viver em semelhante cidade; está um homem sujeito a ser empurrado por todos esses meus senhores, e esmagado a cada momento por quanto carro, carroça, carreta ou carrinho anda nestas ruas. Com efeito é uma família... Desde o ônibus, o Noé dos veículos, até o *coupé* aristocrático e o tálburi plebeu! (ALENCAR, 1977, p. 11).

Além do aspecto irônico, que mais adiante abordaremos com relação ao trecho acima, notamos que as relações já não são mais harmônicas como desde há muito se preconiza a respeito do conteúdo das formas literárias. Ernesto é como que jogado em cena, “de um salto”, mostrando assim o “corre-corre” nas ruas da capital cultural do país. Longe de todo *glamour*, o Rio de Janeiro é representado em sua realidade por sua característica mais emblemática, o povo, em suas vivências diárias.



Nota-se que homens e máquinas são colocados em um mesmo plano. Se por um lado o homem estabelece contato mediante a ação primitiva da aproximação física sem a presença do diálogo, “empurrado por todos”, como os móveis, “esmagado a cada momento por um carro”, tudo é um caos e uma inversão daquilo que lhe era comum, a tranquilidade paulistana do século XIX. Com efeito, Alencar transforma a descrição dos carros numa descrição dos estratos sociais, ligando cada tipo de carro a determinado grupo. A esse aspecto podemos considerar como pertinentes às questões trabalhadas por Lukács em seu “Narrar e Descrever”, em que aborda os vários tipos de descrições do real na narrativa, mostrando que cada autor maneja como lhe apraz a realidade. Assim, observamos que esse aspecto não passa por Alencar sem a devida relação entre os homens, se, uma vez descrevendo máquinas, ressalta o que de humano pode se extrair desta relação interpretada como algo que reifica o homem a partir da falta de comunicação que se estabelece em um primeiro plano.

Com o decorrer da dramatização temos a figura, ainda não elidida do meio brasileiro, do menino que trabalha como vendedor de rua. Ele não tem nome, só é chamado na peça de “O menino”. Ele se aproxima de Ernesto na intenção de lhe vender fósforos de cera. Com este personagem podemos inferir o contraste social que há, mesmo em face do governo da época, que já começa a gestar a configuração política de uma república, as grandes diferenças sociais, que são a marca de nossa formação como nação, persistindo ainda nesse novo formato de governo pregado por Alencar através da ética republicana em seu texto. Para que esse contraste se efetue, Alencar (1977, p. 11) destaca no alto da página em que está escrito “Primeiro ato” um detalhe sobre a configuração do lugar a ser apresentado ao público. Sobre o espaço da cena, reforça Alencar: “Uma loja da rua do ouvidor, montada com luxo e no gosto francês”. Se compararmos esse espaço ao do menino, vendedor nas ruas, mas que transita por esse mesmo espaço, tão alheio a sua realidade, a vender seus produtos a “vintém”, temos talvez o primeiro par de oposição que, no primeiro ato em que é posto em cena, parece visar ao aspecto contrastante da realidade nacional brasileira. O elemento que marca o tempo histórico da representação pode ser interpretado como uma ferramenta realista de que Alencar faz uso para ajustar sua obra inicial aos moldes e ao gosto da época, o que pode ser melhor evidenciado através da nota introdutória à peça: “A cena é na cidade do Rio de Janeiro e contemporânea” (ALENCAR, 1977, p. 10). Isso, além de

uma marca do realismo literário, tem a vantagem de aproximar o público das mensagens a serem transmitidas – se é que podemos assim afirmar acerca da existência de uma mensagem ou várias. O que mais importa, pelo menos até o exato momento, é conhecer alguns elementos de ordem realista que emergem da comédia alencarina.

Outro aspecto comum aos dramas e comédias de José de Alencar estaria na presença do capital a contornar as relações humanas.

Em *Verso e reverso* destacamos na cena seguinte o vendedor de bilhetes, Felipe, e depois o corretor de imóveis Augusto, que tem como certo, a respeito de Ernesto, num primeiro momento, que este é dono de terras que valem ações no mercado e somente por isso intenciona uma relação de proximidade: “Augusto [entrando] – Oh! (examinando Ernesto) será algum acionista?... Vejamos! Tratemos de entabular relações!” (ALENCAR, 1977, p. 12). Ao descobrir que este não cuidava de ser uma pessoa que poderia lhe oferecer qualquer benefício, declara, após uma pergunta de Ernesto sobre sua profissão:

AUGUSTO – corretor de fundos e mercadorias; incubo-me de todas as transações de crédito e câmbio, como saques, descontos...

ERNESTO – Pois, meu Sr., sinto dizer-lhe que nem sou acionista, nem fui contemplado em distribuição de coisa alguma.

AUGUSTO – De veras?

ERNESTO – Dou-lhe minha palavra.

AUGUSTO – Basta; às suas ordens. (A Braga) Leve um logro! Uma transação magnífica! Também não sei onde estava com a cabeça! Devia ver logo que esse sujeitinho não tem a cara respeitável de um acionista! (ALENCAR, 1977, p. 13).

Observamos os vendedores de rua que não procuram estabelecer nenhum tipo de amizade, há também os corretores que se aproximam por interesse próprio, temos também nessa peça o “amigo” que usa dessas afinidades para realizar suas transações comerciais, mesmo que estas estejam disfarçadas em caridade para com o próximo, este tipo é representado pelo personagem Henrique, que se vale da situação para vender um bilhete de teatro, como podemos observar:

ERNESTO – Não esperava ter o prazer de te encontrar.

HENRIQUE – Desembarcastes hoje mesmo?

ERNESTO – Não; há oito dias.

HENRIQUE – Como deixaste São Paulo?

ERNESTO – No mesmo estado.

HENRIQUE – É verdade; aproveito a ocasião para pedir-te um pequeno obséquio.  
 ERNESTO – Estou às tuas ordens.  
 HENRIQUE – Chegastes há pouco, e naturalmente deves ter curiosidade de ver os teatros; aceita este bilhete, é do benefício de um hábil artista.  
 ERNESTO (com ironia) – Ora, meu amigo, és tu que me fazes o obséquio: obrigadíssimo (ALENCAR, 1977, p. 14-15).

Não vemos como fortuita as escolhas de Alencar na elaboração de cenas que ressaltem, nas diferentes relações sociais, a presença das ações comerciais, mostrando como, em sua maioria, se não em todas, essas ações se fazem presentes, não como uma bênção no seio da sociedade, mas como um grande mal moral, que atrapalha a convivência entre os homens. Disfarçadamente, o autor de *O crédito*, ressalta a necessidade de relações verdadeiras, não embasadas na prerrogativa da quantidade de bens que se tem a oferecer para o estabelecimento de um grupo de amigos e/ou família, como ficará claro mais adiante, quando do encontro com Júlia, em que tudo se torna diferente pelo afeto desinteressado de ambos.

Porém, estamos ainda no plano da crítica sem os efeitos das paixões sobre os personagens. A crítica neste primeiro momento é mais direta e conseqüentemente mais voltada para os problemas do seu entorno: em *O Rio de Janeiro verso e reverso* a pintura dos homens é realista – tanto o é que as mazelas são postas à vista do público; nada é escondido; nem as relações de que se esperam maiores e superiores descrições como as amizades ficam de fora da crítica aos costumes:

ERNESTO – Está me parecendo que esta gente não faz outra coisa desde o princípio até o fim do ano senão beneficiar-se mutuamente; mas beneficiar-se dessa maneira! Proudhomme que definiu a propriedade um roubo legítimo pela lei, se viesse ao Rio de Janeiro, não poderia deixar de definir o benefício um estelionato legitimado pela sociedade. A pretexto de teatro e de baile um amigo abusa da nossa confiança e nos toma cinco ou dez mil-réis contra a nossa vontade (ALENCAR, 1977, p. 15).

A formação dos homens, seus hábitos, é descrita de forma tão realista que poderíamos dizer que Alencar pintou uma realidade do seu século, mas não só isso: Alencar, como detalhista que era, mostra alguns sentimentos humanos, mesmo os mais vis, com a precisão do observador meticuloso. Um quadro que exemplifica com sucesso o que dizemos a esse respeito é a décima primeira cena, na qual aparecem

Ernesto e Dona Luísa: esta, pedinte “profissional” das ruas fluminenses, que usa da ingenuidade dos transeuntes para aplicar golpes: entrega então um papel a Ernesto e pede que este o leia; no papel, há uma história de misérias e perdas pessoais acompanhada de um pedido:

D. LUÍSA – V.S<sup>a</sup> ao menos me fará a caridade!

ERNESTO – Deixe ver [abre o papel] Ah! Uma subscrição! [...] Desculpe, minha Sra.; não posso dar nada; tenho feito muitas despesas.

D. LUÍSA – Pouco mesmo que seja; tudo serve. É pra fazer o enterro do meu pobre marido que expirou esta noite e deixou-me ao desamparo com oito filhinhos...

ERNESTO – Pobre mulher! Para esta não há um benefício! Mas diga-me, seu marido nada possuía? A Sra. não tem parentes?

D. LUÍSA – Nem um; não tenho ninguém para me valer. Acredite, Sr., que para chegar a este estado de recorrer à piedade dos que não me conhecem, foi preciso ver maus pobres filhinhos nus e chorando de fome, os coitadinhos.

[...]

ERNESTO – Corta o coração não acha? Tome, minha Sra.; Sinto não poder dar mais; porém não sou rico. (Dá uma nota).

D. LUÍSA [examinando a nota] – Cinco mil-réis!... [Olha Ernesto com ar de zombaria e sai] (ALENCAR, 1977, p. 17).

Machado de Assis (2008, p. 411), a respeito dessa verdade com que Alencar maneja os personagens, argumenta que *Verso e reverso* se destaca também “pela fiel pintura de alguns hábitos e tipos da época; alguns deles tendem a desaparecer, outros desapareceram, e arrastariam consigo a obra do poeta, se ela não contivesse os elementos que guardam a vida”.

Como vimos, essa obra apresenta algumas ideias teóricas do autor no que diz respeito à dramaturgia de seu tempo, ou, pelo menos, como esta deveria ser. Contudo, essa perspectiva assumirá novas direções a partir do segundo ato. Curiosamente, o personagem Ernesto apresentará dois padrões de comportamento opostos a respeito do mesmo objeto, a cidade do Rio de Janeiro.

No primeiro ato seu olhar sobre a cidade é puramente depreciativo, não havendo nela algo de bom ou sequer moralmente aceito, nem mesmo existe nele uma relação de necessidade que o faça atribuir valor ao seu objeto. No segundo ato, suas ações estarão sob o efeito das paixões provocadas pelo amor a sua prima, Júlia. Tendo em vista essa perspectiva, observamos que Alencar maneja de uma forma muito sutil, ou mesmo irônica, esse artifício sobre as questões do gosto. Com isso, colocamos a discussão sobre o pontilhão de análise Kantiano; o gosto à mercê

das causas subjetivas na impressão de suas sensações em cada indivíduo; o gosto como faculdade de julgar um objeto a partir da livre imaginação, no entanto, Ernesto não possui esta capacidade de livre imaginação, ele não ajuíza a beleza das coisas. E o que poderia ser mais libertador do que o estímulo do amor sobre o personagem, é na verdade o que o impede de ajuizar espontaneamente, o amor, neste caso, supõe necessidade; logo não é livre.

Esses dois atos, analisados por uma perspectiva completa, poderiam também simbolizar as diferenças de visões acerca do real a partir da ótica do realismo e a do romantismo. Enquanto que naquela, o realismo, os pares de oposição são colocados em cena, visando a uma crítica mais profunda sobre a constituição da cidade e de seus tipos; esta, o romantismo, tende a mascará-la, tornando tudo um produto natural, embora tendo como fonte primária o real. É o que podemos observar na segunda cena, do segundo ato, no tocante aos automóveis, antes criticados em razão do perigo que ofereciam aos transeuntes, agora, pela ótica do sentimento amoroso, essa mesma realidade adquire novos predicados:

ERNESTO – Quis ficar livre para gozar dessas duas últimas horas que devemos passar juntos. Fui a Botafogo, a S. Clemente, e ainda voltei à cidade.

JÚLIA – Tudo esta manhã?

ERNESTO – Sim; admira-se? Oh! No Rio de Janeiro pode-se fazer isto. Com essa infinidade de carros sempre às ordens!...

JÚLIA (sorrindo) – E que atropelam a gente que anda nas ruas.

ERNESTO – Aqueles que andam a pé; mas os que vão dentro, vão depressa e comodamente. (ALENCAR, 1977, p. 25).

José de Alencar mostra, ao descrever o Rio de Janeiro, por outro ponto de vista, os benefícios que acompanham a cidade em pleno crescimento; e seu comprometimento com o realismo literário é tão marcante nesta obra que não podemos deixar passar despercebida a última frase da citação anterior, “aqueles que andam a pé”. Esta resposta de Ernesto não deixa de ser um ponto de contato com uma análise mais desinteressada, porque mais afastada das paixões, com relação à realidade da maioria da população, que estaria ao acaso ao transitar pelas ruas tumultuadas do Rio de Janeiro.

Ao analisar, cronologicamente, as peças que serão estudadas nesta pesquisa, observamos que Alencar, gradualmente, irá ceder espaço às manifestações românticas –movimento este curioso, se o compararmos com as composições de outros autores brasileiros que iniciaram com obras voltadas ao

romantismo e passaram com o tempo a escrever tendo como norte as ideias realistas.

Talvez uma das respostas possíveis ao porquê deste movimento seja a formação literária deste autor que o definiu profundamente em seu estilo de composição. Tem-se registro que, desde a infância, teve contato com romances de cunho romântico. Com efeito, Alencar era ele o “leitor oficial” da família, não só de cartas e jornais, mas da biblioteca romântica formada ao gosto da época. Uma dessas cenas caseiras de leitura é descrita por um de seus melhores biógrafos. Esta cena que apresentaremos a seguir é bastante cômica se levarmos em consideração a relação da literatura e sua influência em nossos ciclos familiares; mas para além desta comicidade, a cena mostra o grau de envolvimento do menino Alencar com a literatura, e como esta fazia parte da rotina familiar, de modo a ser considerada um evento social significativo, como mostra Raimundo de Menezes (1965, p. 55-56):

Todas as noites, depois do jantar, não havendo visitas de cerimônia, se reúnem, na sala dos fundos, ao redor da mesa redonda de jacarandá, no meio da qual há um candeeiro, a mãe, D. Ana Josefina, e a tia, D. Florinda. [...] Aparecem depois as amigas mais íntimas. [...] Após rápida conversação, chamam José para a leitura em voz alta de algum romance. Muitas vezes o rapazinho bem a contragosto é arrancado de um sono começado, ou de algum folgado. [...] O repertório romântico é pequeno: compõem-se de uma dúzia de obras, entre as quais as novelas folhetinescas *Amanda* e *Oscar*, *Saint-Clair das ilhas*, *Celestina* e outras mais. [...] Uma noite em que está mais possuído das aventuras e peripécias do livro, José lê com maior expressão uma das páginas mais comoventes. As senhoras, de cabeça baixa, levam o lenço ao rosto. Em pouco, não conseguem conter os soluços. O rapazinho também não se aguenta: cerrando o livro no peito, dispara em pranto, e responde com palavras de consolo às lamentações da mãe, da tia e das amigas. Nesse instante surge à porta um parente da família [...] indaga aflito: - Que aconteceu alguma desgraça? [...] José é quem esclarece: - Foi o pai de Amanda que morreu! diz mostrando-lhe o romance aberto.

Outro pensamento que podemos aprofundar através de suas próprias declarações, está ligado às histórias de que foi sua mãe quem, segundo o próprio Alencar, inoculou em seu espírito o caráter imaginativo:

Mas não tivesse eu herdado da minha santa mãe a imaginação de que o mundo apenas vê flores, desbotadas embora, e de que eu somente sinto a chama incessante; que essa leitura de novelas mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances. (ALENCAR *apud* MENEZES, 1965, p. 60).

Esse é o espírito que vemos surgir nas obras dramáticas de José de Alencar; e embora a forma permaneça ao gosto realista, seu conteúdo começa a ganhar ares românticos. Entretanto, o seu realismo não se enquadra nos moldes franceses que se seguem a Flaubert, em que não há presença marcante da subjetividades no texto, pois o que ocorre nas obras alencarinas se aproxima teoricamente daquilo que João Roberto Faria (2003, p. 9) denomina de “realismo reformador”, que propunha que a descrição dos costumes estivesse sempre acompanhada de um tom moralizante, de forma a dar direção à engrenagem social; seria, portanto, um realismo que busca promover “melhoramentos” em relação aos padrões éticos da sociedade burguesa. Alencar, em “A comédia brasileira”, se mostra ciente deste mesmo fato, assumindo o dever de homem das letras que por meio de sua obra presta um serviço à pátria.

*O demônio familiar*, obra dramática mais aclamada do autor cearense, estreou nos palcos do Ginásio Dramático no mesmo ano que *O Rio de Janeiro verso e reverso*.

Satisfeito com o resultado que obtivera com sua primeira comédia, José de Alencar coloca em cena uma obra de maior fôlego, composta por quatro atos. O resultado obtido com esta segunda empreitada foi tão estrondoso e tão acima das expectativas que resolveu desenvolver, como crítico que era de suas obras, um artigo intitulado “A comédia brasileira” – um documento de importante significado para os estudiosos do teatro brasileiro, pois nele se revelam com clareza e objetividade as intenções do autor para a formação de seu acervo dramático, além de enfatizar sua filiação estética ao “drama de casaca”. Esse artigo ganhou ares de manifesto em favor da nova comédia, uma vez que se vivia um período de constantes embates entre os dois palcos mais famosos da capital fluminense, o Ginásio Dramático, local em que as peças alencarinas eram representadas, e o São Pedro de Alcântara, local de acolhida dos melodramas e das tragédias neoclássicas, que para os autores adeptos à mudança, representava o atraso, impedindo que as novas formas, as mais adequadas ao espírito do tempo, se estabelecessem no país.

Se, para Machado de Assis (2008, p. 412), a primeira obra de Alencar a subir aos palcos se configuraria apenas como uma “comédia elegante”, a segunda, mais do que isso, seria para ele “alta comédia”. No enredo desta temos, de um lado, Eduardo, um rapaz solteiro, médico, pertencente a uma família burguesa, que tem nela, sua maior riqueza; do outro, está Pedro, um moleque que acalenta o sonho de

ser cocheiro. Porém, Eduardo, seu dono, não é suficientemente rico para desfrutar dessas regalias; ciente desta situação, o rapazinho não vê outra forma de ajudar o dono senão casando-o com uma viúva rica. A partir desta intriga inicial, outras se seguem na tentativa de concertar a primeira; assim Pedro atrapalha os planos de dois casamentos desejados por todos, o de Henriqueta com Eduardo, e o de Alfredo com Carlotinha, mas sem perder seu foco, que é ascender socialmente. Suas artimanhas só serão desfeitas quando Eduardo percebe que era Pedro quem estava causando a desunião entre os seus. Ele reassume a postura de responsável pelo lar e pronuncia a sentença final, reestabelecendo o equilíbrio familiar, visto aqui como uma micro representação dos valores da sociedade burguesa da época:

EDURADO (a Pedro) – [...] Toma, é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes. (Pedro beija-lhe a mão) (ALENCAR, 2003a, p. 226).

Uma questão que pode ser colocada é a seguinte: como Alencar conseguiu formar a imagem de Pedro, um garoto negro ardiloso numa sociedade fortemente ligada a valores escravocratas, agradável aos olhos dos espectadores e leitores de sua obra, divertindo-se com suas peripécias? Logicamente a intenção do autor não era a de castigar o menino, imputando-lhe uma pena eterna, que seria literariamente o rechaço social com relação ao personagem, mas, sim, o que, em nosso ponto de vista, fez-se foi a crítica ao *status quo* da sociedade brasileira, que tirava daquele a quem, em determinados momentos, se devia punir, o direito à liberdade enquanto indivíduo que pode responder por si. Observemos no trecho que se segue o que diz Eduardo ao descobrir o que Pedro representava em toda aquela situação:

EDUARDO – Por que, minha irmã? Todos devemos perdoar-nos mutuamente; todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no fato primeiro, que é a causa de tudo isto. O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto de amizade [...] (ALENCAR, 2003a, p. 226).

É evidente a crítica alencarina à escravidão, chamada de “fato primeiro” e a “causa de tudo”; e a culpa não recai sobre Pedro, chamado ao final de “o único inocente”, mas sim sobre todo o sistema de uma época que estava fadado ao fracasso.



Machado (2008, p. 413) situa a figura de Pedro como “o mimo da família [...] numa condição intermediária, que não é nem a do filho nem a do escravo”. Essa estrutura se mostra tão verdadeira na obra que o protagonismo de Pedro só é dividido com o de Eduardo, espécie de arauto das ideias alencarinhas. O próprio Alencar (*apud* FARIA, 2003, p. 10) afirma que se trata de uma obra feita “à imagem da família”, conseqüentemente Pedro não estará excluído do seio familiar, como afirmam alguns teóricos que desejam enxergar no José de Alencar literato, o político. Ao contrário, Pedro é o elemento central da peça, pois é a partir dele, suas ideias e suas intromissões nos assuntos familiares, que as cenas ganham motivos para se desenvolverem. Mas por que o público não se enjoa do personagem? Alencar trabalhou o personagem com acento afetivo: o próprio discurso de Pedro revela ao mesmo tempo sua malícia, mas também sua inocência. Vejamos a cena III, do primeiro ato. Primeiramente, Alencar busca a empatia do público, mostrando um personagem infantilizado, causando um sentimento de afeição em relação a Pedro:

PEDRO – Senhor chamou?  
 EDUARDO – Onde andava?  
 PEDRO – Fui ali na loja da esquina.  
 EDUARDO – Fazer o quê? Quem lhe mandou lá?  
 CARLOTINHA – Foi vadiar é só o que ele faz.  
 PEDRO – Não, nhanhã; fui comprar soldadinho de chumbo.  
 EDUARDO – Ah! O senhor ainda brinca com soldadinhos de chumbo...  
 Corra, vá chamar-me um tálburi na praça; já, de um pulo.  
 PEDRO – Sim, senhor (ALENCAR, 2003a, p. 49 -50).

Esse parágrafo é revelador de alguns fatos externos e internos à obra. Primeiro, podemos observar quanto ao fluxo muito natural dos diálogos algo que o autor insiste em ressaltar em seus textos teóricos com relação ao drama de sua época, porque “a verdadeira comédia, a reprodução exata e natural dos costumes de uma época, a vida em ação não existe no teatro brasileiro” (ALENCAR, 2003b, p. 31); essa reprodução deficiente de que fala o autor é encontrada em *O demônio familiar*. Podemos sentir com que fluidez se constrói o diálogo; isso também se dá pela escolha adequada da linguagem empregada.

Observemos o modo natural como Pedro se refere à Carlotinha, “nhanhã”: essa adaptação à fala popular é um artifício que traz mais verdade à cena. Outro aspecto importante, porém pertencente à economia interna do texto, é a liberdade com que Pedro transita nos dois espaços, tanto em casa como na rua; ele vai aos

lugares, mesmo que ninguém peça, o que atesta sua liberdade, corroborando o pensamento machadiano a respeito de seu lugar na família;

Um detalhe dessa constatação é o fato de ele poder comprar, logo não seria um escravo propriamente dito, seus senhores tinham por ele uma relação de afeto. E isso é transmitido ao espectador e leitor das obras alencarinas.

Outro aspecto importante, na aceitação do personagem Pedro, é sua veia cômica, muito próxima ao pícaro espanhol, que tem seu correspondente brasileiro em *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, o João Grilo. Por mais que suas artimanhas sejam prejudiciais a outros, suas tiradas cômicas encobrem a gravidade da situação. É o que podemos observar no diálogo entre Carlotinha, irmã de Eduardo, e Pedro:

EDUARDO – Moleque, não saia. (Eduardo sai).

[...]

PEDRO – Sr. Moço Eduardo pensa que a gente tem perna de pau e não precisa andar!

CARLOTINHA (a Pedro) – Fecha aquela porta!

PEDRO – Então nhanhã, vm.ce não recebe aquele bilhete, não?

CARLOTINHA – Moleque! Tu estás muito atrevido!...

PEDRO – Pois olhe, nhanhã, o moço é bonito, petimetre mesmo da moda!...

Mais do que o senhor moço Eduardo. Xi!... Nem tem comparação!

A presença dos elementos realistas não é algo que se escasseia na narrativa. O diálogo natural, como uma marca da verossimilhança buscada nas obras é um deles; os outros elementos são: a valorização do trabalho, seja pela crítica ao ócio causador de problemas, como se pode observar em vários momentos a respeito da falta de ocupação de Pedro, sempre a observar os transeuntes nas ruas, a espreitar os amantes e se intrometer nos assuntos que não lhe dizem respeito; seja pela valorização do dinheiro ganho com o esforço próprio; seja pelo destaque dado à honestidade; tudo isso fica evidente através da punição final de Pedro. Mas sem dúvida a ideia mais trabalhada nos dramas de cunho realista em Alencar é a da família.

A vida doméstica, a partir das cenas íntimas que são representadas, pintam uma imagem metafórica, exibindo este pequeno núcleo social como uma micro representação da sociedade, substituindo os ideais nacionalistas por uma célula menor e mais fácil de ser trabalhada pelos ideais reformistas. Em tom de fechamento está lançada a sentença sobre o que se espera do novo burguês,

conforme Eduardo “– Minha mãe, uma esposa e uma irmã. A pobreza, o trabalho e a felicidade” (ALENCAR, 2003a, p. 228). O prenúncio dessa nova ordem familiar é confirmado nas últimas frases da comédia: “façamos votos para que o demônio familiar das nossas casas desapareça um dia, deixando o nosso lar doméstico protegido por Deus e por esses anjos tutelares que, sob as formas de mães, de esposas e de irmãs, velarão sobre a felicidade de nossos filhos!...” (ALENCAR, 2003a, p. 229). Outro traço desse realismo é a valorização da cena urbana, sempre presente nas comédias alencarinas, assim como a ênfase nas profissões burguesas: médicos, jornalistas, engenheiros, etc., em que participam os personagens principais. Sobre este aspecto, dirá Machado de Assis:

É sem dúvida necessário que uma obra dramática, para ser do seu tempo e do seu país, reflita uma certa parte dos hábitos externos, e das condições e usos peculiares da sociedade em que nasce; mas além disto, quer a lei dramática que o poeta aplique o valioso dom da observação a uma ordem de ideias mais elevadas, e é justamente o que não esqueceu o autor do *Demônio Familiar*. (ASSIS, 2008, p. 411).

Entretanto, já nesta comédia identificamos a presença de elementos românticos: o casamento por livre escolha dos cônjuges, por amor somente, é um deles. A dramaturgia de toque romântico em Alencar não diverge do seu romance romântico quanto à experimentação deste sentimento. Raramente identificamos os amores inebriantes, aqueles que fazem com que os seus amantes percam o sentido da moral, como em *As asas de um anjo*, e vivam certas liberdades antes do matrimônio; ou pela forma mesma da estrutura alencarina que configura o amor em sua plenitude somente no fechamento de cada história. Geralmente, o que vemos em Alencar, quanto à exposição desse sentimento, é a expressão comedida de uma paixão, um amor nunca realizado, que permanece na ideia durante todo o drama, somente revelado e/ou concretizado ao final de cada peça. Uma opção totalmente romântica para um teatro que se autoproclama realista.

Quanto aos elementos estruturais da obra, não adepto a um aristotelismo rigoroso, Alencar não trabalhará com todos os subsídios da regra unitária, apenas dois deles estruturarão suas peças, a saber: a unidade de espaço e de ação. Assim, a representação da ação deve trazer um centro que aglutine os fatos e as partes que a constituem, de forma a se organizarem de modo a ser inseparáveis e essenciais ao todo da obra. Assim, as artimanhas de Pedro se relacionam a uma primeira, retire

este primeiro elemento e todas as outras ações perderão o motivo. Retire a ideia inicial de ascender socialmente e todo o resto estará comprometido.

No tocante ao espaço, esse preceito defendido por Aristóteles, e reforçado por D'Aubignac em sua "*La pratique du theatre*", no século XVII, tem-se a ideia geral de que se pode variar nas cores e aspectos, porém o lugar deve ser sempre o mesmo, como enfatiza Saadi (1988, p. 10):

D'Aubignac sugere ao autor dramático que, tão importante quanto dispor sua trama segundo as regras da unidade de ação, é ter em mente que seu poema dramático será posto em cena e que esta cena não deverá representar uma série de lugares diferentes, sob pena de cair no ridículo por falta de verossimilhança.

Isto também observamos em Alencar. Em *O Rio de Janeiro verso e reverso*, o espaço é a cidade do Rio de Janeiro, em *O demônio familiar* o espaço onde se concentra toda a ação é a casa de Eduardo. Esta nota formal está em conformidade ao pensamento Aristotélico apresentado por Jean-Jaque Roubine (2003, p. 47): "Assim, seria melhor que a cena representasse uma região limitada em vez de diversas regiões, uma cidade em vez de uma província". Quanto à opção pela unidade de ação e de espaço esta foi providencial, porque quanto mais próximo ao real mais fácil será o convencimento do público que se deseja corrigir.

### **1.2.2 Os dramas**

Em *Mãe*, apresentada ao público em 24 de março 1860, tem-se uma das mais belas e comoventes pinturas de um quadro dramático da família brasileira; de tal maneira que o autor dedicou-o a sua mãe: "Mãe, em todos os meus livros há uma página que me foi inspirada por ti [...] Desta vez não foi uma página, mas o livro todo" (ALENCAR, 1977, p. 255).

José de Alencar não assumiu num primeiro momento a autoria da peça, desgastado que estava com as perseguições, censuras e polêmicas enfrentadas pela representação de *As asas de um anjo* (1858), ele resolveu ocultar-se enquanto criador da obra nas primeiras apresentações de *Mãe*. Com a chegada das primeiras palavras de apoio, vindas de nomes proeminentes como Machado de Assis, sentiu-se fortalecido para continuar escrevendo para o teatro.

O enredo da peça é simples, bem ao gosto realista das obras de Dumas Filho, indo direto ao ponto de maior representatividade na obra para logo então finalizar em silêncio e morte.

A peça conta a história de Joana, escrava que tem seu filho assumido pelo homem que era o seu próprio senhor, morrendo este homem, ela resolve então esconder a maternidade de todos, guardando esse segredo até de seu filho, Jorge, com medo que este a despreze por ela ser negra. A única exceção para quem este fato não se fazia um segredo estava em Dr. Lima, empregado e amigo do antigo senhor de Joana. Personagem que ao final se mostra importantíssimo à revelação de toda a verdade.

Assim, o jovem de aparência branca cresce sem desconfiar de suas origens, tendo como sua escrava a própria mãe. Joana, por outro lado, não se ressentida de sua condição, ao contrário, seu silêncio assegura o que segundo ela é o melhor para Jorge. A situação da trama intensificar-se-á quando Jorge descobrir que o pai de sua noiva pretende tirar a própria vida por não poder saldar as suas dívidas.

Mesmo Jorge nutrindo grande afeto por Joana, chegando a dar-lhe a carta de alforria, ele chega a cogitar a possibilidade de usá-la como parte do acordo para salvar a vida de seu futuro sogro. Sabendo que isto traria sossego ao filho Joana rasga a carta que lhe dá a liberdade e se oferece como hipotecada, para que Gomes, o devedor, pudesse quitar a sua dívida, e assim, dar a mão de sua filha, Elisa, em casamento a Jorge.

Até este ponto crucial Jorge não sabe a respeito das ações de sua mãe. O momento do esclarecimento da verdade é acompanhado de uma peripécia. No mesmo instante no qual é descoberta a verdadeira identidade de sua mãe, esta morre, ou melhor, se entrega pela honra de seu filho, bebendo do mesmo veneno que tirara horas antes da boca de Gomes para salvar-lhe a vida. Como podemos observar na seguinte cena:

DR. LIMA – Que escrava? O senhor sabe a quem fala?

PEIXOTO – A escrava que o tal Sr. Jorge me vendeu!... Fugiu-me esta manhã!... Está acoitada aqui!

ELISA – Joana!

DR. LIMA – Tranquelize-se, D. Elisa. Joana está forra. Jorge deu-lhe ontem a carta à minha vista!

ELISA – Ela o merecia!

PEIXOTO – Que história está aí o senhor a contar?

DR. LIMA – Digo-lhe a verdade.

PEIXOTO – Pois enganou-se!... Quero já para aqui minha escrava!... Senão vou à polícia!... É uma velhaca!

DR. LIMA – Lembra-lhe que não está na sua casa! De que escrava fala o senhor?

PEIXOTO – Quantas vezes quer que lhe diga?... Da mulata Joana, que comprei ontem!

ELISA – Ah!

DR. LIMA – O senhor mente!

PEIXOTO – Veremos!... Eu lhe mostrarei para que serve este papel. (O doutor lê o papel na mão de Peixoto. Joana aparece no fundo.)

[...]

JORGE – Cale-se.

[...]

DR. LIMA (a Jorge) – Tu vendeste a tua mãe! (Joana foge).

JORGE – A minha mãe!... Ah!... [...] Onde ela está? (sai). [...] Doutor, acuda!... Depressa!...

DR. LIMA – O quê?

ELISA – Este vidro!...

GOMES – Envenenada!

JORGE – É o mesmo veneno que ela arrancou-lhe dos lábios... Sr. Gomes! [...] Minha mãe!

JOANA – Não!... Eu não sou sua mãe, nhonhô... [...] Pois já se viu isso?... Eu ser mãe de um moço como nhonhô!... Eu uma escrava!... Não vê, nhonhô, que ele se engana?

JORGE – Me perdoa, minha mãe, não te haver conhecido! (ALENCAR, 1977, p. 306-307 e 309).

O final da cena transforma o drama, aproximando-o da forma trágica, pela intensidade que a cena reserva, criando uma atmosfera de fatalidade:

JORGE – Chama-me teu filho!... Eu te suplico!...

JOANA – Mas não é... não! Eu juro...

DR. LIMA – Joana!... Deus nos ouve!

[...]

JORGE – Minha mãe!... Por que foges de teu filho, apenas ele te conhece?

JOANA – Adeus, meu nhonhô... Lembre-se às vezes de Joana... Sim?... Ela vai rezar do céu por seu nhonhô... Mas antes eu queria pedir...

JORGE – O que, mãe? Pede-me!...

JOANA – Nhonhô não se zanga?

JORGE – Eu sou teu filho!... Dize!... Uma vez ao menos... este nome.

JOANA – Nhonhô!... Ele se enganou!... Eu não... Eu não sou tua mãe, não... meu filho! (Morre).

JORGE (de joelhos) – Minha mãe!... (ALENCAR, 1977, p. 309-310).

O final revela também um realismo no modo como se dá o processo da venda de Joana a Peixoto:

PEIXOTO – Deixa lá ver os pés! [...]

JOANA – Ninguém nunca me tratou assim, meu senhor!

PEIXOTO – Anda lá!... Mostra os dentes!

JOANA – Todos são!

PEIXOTO – [...] E não tens marca?

Porém, a presença de um sentimento, o amor materno, modifica a qualificação dessa obra pela cena final, a cena de sua morte. Neste momento do drama constatamos muito mais característica de um romantismo que um realismo. Joana não enxerga possibilidade de paz e harmonia nesta vida, e se entrega a outra possibilidade da realização desse desejo, na ânsia por se deixar levar a outra realidade ela se entrega à morte. Joana representa o indivíduo excepcional propagado pelo romantismo, ela personifica a grandeza das almas desprendidas e comprometidas com o bem-estar coletivo em detrimento de seu próprio bem-estar. “O mundo teatral dos românticos é um mundo dividido, rasgado, que só encontra uma vaga possibilidade de paz de espírito na promessa de uma utópica outra vida” (AGUIAR, 1984, p. 96). Assim, Joana é uma das personagens mais marcantes de toda obra alencarina; ela concretiza no teatro de forma realista a essência romântica de seu autor, que expressa numa dedicatória, cheia de afeto, a seguinte sentença: “... mas sentes que se há diamante inalterável é o coração materno, que mais brilha quanto mais espessa é a treva. Rainha ou escrava, mãe é sempre mãe” (ALENCAR, 1977, 255).

A estrutura realista existe, um desses elementos está no decoro, este está como integrante da economia interna da obra, intimamente relacionada à noção de verossimilhança. As falas, a indumentária, o modo de ação e reação de um personagem, deve estar em consonância com aquilo que o público tem guardado em seu imaginário. De uma escrava não se espera erudição, nem a linguagem de uma jovem burguesa. Nesta peça o decoro, enquanto aquilo é considerado adequado a uma determinada norma de comportamento social, é respeitado; porém em *O demônio familiar*, Pedro apresenta um conhecimento para além da realidade conhecida que a realidade lhe proporciona.

Ele tem conhecimento da história de um personagem, um clássico da literatura universal: Fígaro. Se fosse apenas o conhecimento como um dado citado por ter ouvido falar através de um dos membros da família, isso seria plausível, mas Pedro não para por aí, um trecho da obra é cantarolado por ele, e em italiano. Nesse ponto, ousamos dizer que Alencar faltou com aquilo que se esperava daquele personagem imputando-lhe uma erudição suspeitosa.

Outro aspecto realista de *Mãe* está no encadeamento das cenas, sem sobressaltos em direção ao clímax da peça; os componentes vão se ajustando rumo a uma fatalidade, perfeita em sua elaboração e conclusão, “Alencar sabia muito bem

onde pisava. Dentro dos parâmetros que escolheu para construir sua dramaturgia, ele revela nesta peça, muita habilidade de construção” (AGUIAR, 1984, p. 168). Porém, os artifícios do cômico e do trágico juntos em uma mesma obra revelam outro traço característico do drama romântico, sobre o qual Victor Hugo (2001, p.371) escreve no *prefácio ao Cromwell*, de 1827, dizendo ser essa combinação própria do drama moderno, “porque a verdadeira poesia está na harmonia dos contrários”. Nesta obra de Alencar, o personagem que representa o cômico, com certas doses de ironia, é o oficial de justiça, Vicente Romão,

ELISA – O senhor não poderá fazer alguma coisa a favor de meu pai?

VICENTE – Sou suspeito, Sra. Dona...Oficial do juízo!

ELISA – Então amanhã vêm deitar-nos fora de casa?

VICENTE – Qual!... O senhor seu pai não tem advogado? É pedir vista... embargos... agravo... Lá o doutor sabe bem disso! Tem chicana para um ano!

ELISA – Ouve, meu pai? – Ainda há remédio.

GOMES – Se eu tivesse dinheiro para pagar a advogados... Mas nesse caso pagaria antes ao meu credor, cuja dívida é justa.

VICENTE – É V. S<sup>a</sup>. O primeiro réu que o confessa! (ALENCAR, 1977, p. 265).

Mas, apesar do cômico, o sentido de toda obra é trágico; a comédia só serve para acentuar a ironia que a tragédia revela, um filho que, de certo modo, compactua com a transação comercial de sua mãe, para alcançar sua própria felicidade. Isto destaca um aspecto do drama romântico, a assimilação do sublime e do grotesco em congruidade. Ao mesmo instante que acompanhamos a venda da escrava, somos afetados pelo conhecimento da grandeza sublime da ação, o sentimento de amor, que embeleza a cena horrenda e causa piedade pela consumação de seu resultado.

Se considerarmos a ação em que se desenvolve o drama, percebemos que todo ele é composto de apenas um eixo dramático: o amor de uma mãe levado às últimas consequências. Embora problemáticas como o dinheiro, o trabalho e a escravidão, sejam abordados e formem as ações secundárias, a temática de maior envergadura e sem dúvida o sentimento que acompanha o sacrifício, aquele que norteia do começo ao fim as ações é um só. Porém, é preciso que todas as partes estejam, de alguma forma, unidas à ação central. Quanto ao espaço do drama observamos que ele mantém o mesmo tipo de estrutura que ajudar a formar as duas obras anteriormente analisadas: o lugar não é mero artifício da cena: ele, segundo



os preceitos do drama moderno, marca o espectador tanto quanto as falas e as expressões corporais, pois é esse espaço que se constitui como testemunha silenciosa que emoldura as ações, e que contribui para formação da cena.

Em *Mãe* as cenas se passam num prédio em que moram os personagens principais, este espaço transportado para o plano do drama apresentado gera uma ação condensada, criando um ambiente no qual as relações se tornam mais tensas, pintando um quadro de entrelaçamento entre os pequenos dramas pessoais que culminaram na morte de Joana.

Já em *O Jesuíta* (1875), obra oficialmente escrita nos moldes do teatro romântico, não há a presença dessa unidade de ação e de tempo verificada nas outras obras.

O drama propriamente romântico se caracteriza pela dispersão desses elementos, pois a obra tem a estrutura aberta, fornecendo o estudo dos caracteres na apreensão geral da sociedade. O enredo, cheio de voltas e reviravoltas e de cenas inesperadas, se desenvolve em espaços variados, a saber, as cercanias do Convento da Ajuda, ainda inacabado, a casa do Dr. Samuel, o Colégio dos Jesuítas e o morro do castelo.

Porém, uma característica dos dramas românticos, que não vemos emergir nas demais obras, é a presença do mistério; e o mistério em *O jesuíta* encarna o personagem principal, Dr. Samuel: “homem de visão quase profética, domina os que o cercam pela inteligência e pela vontade” (PRADO, 2008, p.67). Ele é pois um visionário que enxerga em seu filho adotivo o realizador de seus sonhos grandiosos, como um futuro líder de uma revolução de caráter político no Brasil do século XVIII. Essa revolução consistiria em iniciar o processo de independência brasileiro, arregimentando os membros de diversas etnias: os índios, os ciganos, os judeus, que seriam desprestigiados na Europa e, em solo brasileiro, encontrariam a paz e a harmonia necessária para viver, como numa espécie de lar patriótico.

Lembrei-me de que havia na Europa raças vagabundas que não tinham onde assentar a sua tenda; lembrei-me também que no fundo das florestas ainda havia restos de povos selvagens [...] Daniel, o cigano, era o elo dessa imigração que em dez anos traria ao Brasil duzentos mil boêmios; Garcia o índio, era o representante das nações selvagens que só esperavam um sinal para declararem de novo a sua independência. Mas isto ainda não bastava; os judeus, família imensa e proscrita, corriam a abrigar-se aqui da perseguição dos cristãos; Portugal e Espanha pela intolerância, a Inglaterra pelo protestantismo, a França pelo catolicismo, lançariam metade de sua população nesta terra de liberdade e tolerância, onde toda religião poderia

erguer o seu templo, onde nenhum homem seria estrangeiro (ALENCAR, 1977, p. 497).

Todavia, apesar de apresentar marcos históricos pontuais, como por exemplo, a presença de personagens históricos na obra, tais como José Basílio da Gama e o Conde de Bobadela, a imaginação sobressai. Não era interesse do autor formar em *O jesuíta* um quadro rigoroso dos fatos, a ponto de impedir a livre imaginação artística, mas sim fazer com que o público da época refletisse sobre a situação política contemporânea. Alencar efetuará para o desfecho da obra uma ironia, a ser trabalhada no capítulo seguinte.

Ao contrário de suas peças anteriores, em *O jesuíta*, observamos o apoio de duas ideias muito comuns ao período: a de América como o lugar da restauração humana, o éden bíblico redescoberto, moralmente purificado e apto a receber as raças renegadas. Sendo o espaço descrito da seguinte forma:

SAMUEL – Como tu, Estevão, ignoro de quem sou filho: não tive família; não conheci meus pais; porém nasci no seio desta terra virgem, que me nutriu como mãe; o meu berço embalou-se ao sopro das brisas americanas; os meus olhos abriram-se para contemplar este céu azul. Não sei que perfume de liberdade respiram as flores destes campos; que voz solene tem o eco destas florestas; que sentimento de independência excita a grandeza deste continente e a amplitude do oceano que o cinge!... Não sei!... Mas a primeira ideia que germinou em meu espírito de quinze anos, foi a emancipação da minha pátria; a primeira palavra que balbuciei a minha razão foi o nome do Brasil, que resumia para mim os nomes de pai, de mãe, de irmãos, de todos esses ternos afetos que a Providência me negara!!  
 ESTEVÃO – Oh! Eu também sentia a mesma coisa, quando contemplava esta natureza esplêndida!  
 SAMUEL – Não é verdade? Este sol brilhante ilumina a inteligência e dá voos ao pensamento [...]. (ALENCAR, 1977, p. 495).

A segunda é uma espécie de personificação do “espírito do mundo”, ao modo de Schelling, agindo sobre a consciência humana, por meio do qual as verdades de um tempo que está para se revelar se manifesta sob a forma de ideias universais se desdobrando no pensamento de um homem, ou mesmo transformando o homem em sua própria ideia. Assim, esses dois conceitos, a natureza regeneradora e a personificação do “espírito do mundo”, se ligam entre si. Isto ocorre na medida em que o idealismo de Schelling compreende o “espírito do mundo” também na natureza, “Assim, longe de figurar como um mero entrave à atividade de um Eu que desconhece limitações, a natureza formaria, não ao lado, mas junto com o homem, uma unidade infinitamente produtiva” (BARROS, 2011, p. 53). Por isso, ao pintar

suas cenas tendo como fundo o espaço americano, Alencar como que prenuncia as boas novas que inspiram a formação do ser brasileiro. Uma terra formada por indivíduos livres, formada pelos saberes dos povos que aqui aportarão.

Esta última obra de Alencar para os palcos foi escrita para as comemorações da Independência, porém, com a recusa de João Caetano, ator que encomendara a peça e para quem Alencar havia dado o papel principal, a obra ficou no anonimato por quatorze anos. Ao ser representada a peça, esta resultou em total fracasso de público e crítica.

*O jesuíta* teve apenas duas apresentações, 18 e 19 de setembro de 1875. João Roberto de Faria (1987, p. 153) diz que o número de espectadores na noite de estreia não chegou a cem, e que as outras duas apresentações, nos dias 21 e 23 de setembro, tiveram de ser canceladas devido à falta de público. Esta foi sem dúvida uma das maiores frustrações de José de Alencar em sua empreitada pelos palcos brasileiros. Esse fracasso se deve em parte ao gosto do público na época, que se voltara para as apresentações aparatosas, cheias de artifícios cênicos encarados então como modernos. Esse era sem dúvida um teatro que primava pela vivacidade das representações e com a clara pretensão de divertir, não de fazer pensar; logicamente, *O jesuíta* não possuía as mesmas disposições desse novo teatro. Além de o gosto estético haver mudado, outro quesito é incorporada ao fracasso da obra: a “Questão dos bispos” – fator político que colocou de um lado a igreja católica romana, representada pelos jesuítas, e do outro os liberais, um outro ramo da igreja que aceitava a união com a comunidade maçônica e os intelectuais da época, cansados da interferência da igreja nos assuntos do Estado. Por esse motivo, criou-se um clima de rejeição à peça, “representado em péssima hora, *O Jesuíta* não foi julgado por suas qualidades ou defeitos de obra teatral” (FARIA, 1987, p 155).

Observando as questões que envolvem a ação dramática da peça, notamos algumas inconstâncias no desfecho do drama.

O final apresenta uma solução rápida para um confronto que se desenhava grandioso. Algo incoerente a construção de um personagem que tem em mente planos revolucionários e de teor coletivo, e que é caracterizado por esse perfil durante todo o enredo, abdicar de sua grandeza idearia, em prol de uma causa grandiosa, em nome de interesses não coletivos: o amor de seu filho Estevão por Constança, que o impede de assumir os sonhos do pai e dar continuidade a revolução idealizada. A verossimilhança da voz que acompanha os personagens

realistas de Alencar é escassa nesta obra, e fica mais evidente nas cenas finais, quando diante de Constança, Samuel contempla os céus e diz: “– Quem diria que um velho encanecido no trabalho, que a razão exercida no estudo e reflexão, se curvaria diante dessa menina adormecida, revelação grandiosa de tua majestade? Um minuto acaba de riscar do passado quase um século” (ALENCAR, 1977, p. 494).

Os diálogos vivos e coerentes de mãe, em *O Jesuíta* são frouxos, deixando uma sensação de estranheza nos debates da cena X, penúltima cena da obra:

SAMUEL – Não te enganou, não Estevão. Tua esposa te espera; ela te sorri. (mostra-a).

ESTEVÃO – Ah! Que tem ela?

SAMUEL – Está adormecida; daqui a um instante acordará.

ESTEVÃO – Antes não acordasse... Para falar-me como me falou! Morta ainda a amaria; viva... impossível!

SAMUEL – Constança é pura e inocente; aceitava o amor ilegítimo como um martírio, porque lho ordenei em nome de Deus.

ESTEVÃO – Devia ter repellido semelhante infâmia.

SAMUEL – Depois de a convencer que a sua afeição te roubava a glória e te fazia desgraçado? Era preciso que não te amasse. Uma mulher, Estevão, sacrifica tudo, menos o coração. Mas esquece o passado, e perdoa-me [...] ontem não sabia que te queria mais do que a um filho! Ignorava esta paternidade d'alma, mais forte e mais violenta do que a paternidade do sangue! A tua dor me revelou. Hoje sou outro homem; o coração dominou a razão, o revolucionário tornou-se pai (ALENCAR, 1977, p. 495).

A transformação de Samuel é ingênua e abrupta, surgindo quase como uma revelação divina, não havendo espaço para a reflexão nem para a razão que o acompanhou em todas as intrigas do drama. Ele abandona uma revolução em que milhares de homens estariam dispostos a lutar, por não conseguir convencer seu filho a assumir a liderança do movimento. Tomada sua decisão por impulso sentimental, ele resolve casar os dois jovens, abandonar seus planos conspiratórios e partir para Roma, fugindo das futuras perseguições políticas. Com a união desses personagens, vemos emergir em meio a toda cena romântica, laivos de intenção realista-reformista, que vê nesse casamento o equilíbrio moral para as futuras ações de Estevão, de alguma forma herdeiro de Samuel, e que não poderia seguir sem estar acobertado pela ordem que a sociedade burguesa exige, visto que a peça se passa no século XVIII, porém se destina aos espectadores burgueses do século XIX.

Na peça observamos alguns elementos românticos, como o motivo que levou Samuel a desistir da revolução; cenas de grande intensidade, como o rapto e cativeiro de Constança; cenas cômicas, encabeçadas por Basílio e Inês; homens

armados de um lado para o outro; espaços secretos; envenenamentos e conspirações.

A ação final não foge à regra: ela reserva o fechamento adequado para um drama romântico de caráter histórico. Samuel desaparece por uma passagem secreta localizada no altar da capela. Mas antes, ele retoma o tom profético e anuncia os anos de ouro que hão de chegar ao Brasil:

SAMUEL – Conde de Bobadela, governador do rei de Portugal, eu te emprazo para daqui a um século. À voz possante de um povo saudando a liberdade [...] Não vês que o gigante se ergue e quebra as cadeias que o prendem? Não vês que o velho tronco de reis-heróis, carcomido pela corrupção e pelos séculos há de florescer de novo nesta terra virgem e aos raios deste sol... no futuro... ei-lo!... Brasil!... Minha pátria!

CONDE – Soldados!... Prendei-o!

CORREIA – A quem? (Quando o Conde volta e vai chamar os soldados, Estevão e Constança correm a impedi-lo; neste momento abre-se uma porta falsa no altar e Samuel desaparece).

O que podemos observar é que, aliados aos elementos realistas, como a problemática do dinheiro, por exemplo, a questão do crédito, mencionado em muitas de suas obras, a crítica dos casamentos por contrato social, o combate à escravidão, entre outros dados, que se juntam para dar um toque de originalidade às obras do autor, constatamos o imaginário romântico permeando as estruturas das obras e seus tipos, com destaque para os *raisonners*<sup>2</sup> das peças. Daí que José de Alencar manejou com propriedade as estéticas literárias de seu tempo, aprofundando os temas e a partir daí adotando a forma mais que adequada à discussão proposta. Como afirma João Roberto de Farias (1987, p. 26):

Alencar não demonstra predileção por nenhum dos dois métodos de apresentar a ação dramática. Para ele, a estrutura da peça teatral depende unicamente do assunto a ser abordado, não de regras previamente estabelecidas. Por isso, sente-se à vontade para utilizar tanto um quanto outro, ou ainda mesclar características de ambos.

Dessa forma, podemos concluir que, embora defendesse o realismo nos moldes franceses em suas peças, e se valesse de procedimentos relativos ao gênero, tal estrutura realista era formada a partir da mescla com algumas soluções românticas, o que revela o caráter diferenciado do autor cearense.

<sup>2</sup> Raisonneur – Traduzido literalmente, aquele que raciocina. No Drama é aquele que esclarece sobre o significado da peça. Qualquer personagem que pode ser identificado como porta-voz do dramaturgo. (VASCONCELLOS, 2009, p. 198).



## 2 JOSÉ DE ALENCAR INTERPRETADO?

Ao examinarmos a fortuna crítica acerca das obras alencarinhas encontramos, com frequência, certo padrão de análises que, como extratos sólidos de “cimento” interpretativo, vão se sobrepondo às obras do autor cearense. Em certa medida, a crítica constantemente reiterada sobre determinada característica, modelo ou aquilo que é mais comum nesta ou naquela obra de Alencar, serviu, a princípio, para consolidá-lo como um dos grandes romancistas brasileiros. No entanto, essa reiteração de um modelo alencarino já estabelecido vem, em nosso tempo, causando grande desgaste ao estudo de suas obras literárias.

Não é difícil encontrarmos análises críticas que se voltam para o ponto de vista político do autor cearense como relevante à análise de suas obras. É o que vemos em Alfredo Bosi (2005, p. 332), em seu texto: “Caminhos entre a literatura e a história”:

No contexto do Segundo Reinado, José de Alencar, patriarca do romance brasileiro, votava no Senado contra a Lei do Ventre Livre [...] A cultura romântica passadista de Alencar dava um aval ao *status quo*; mas a mesma cultura romântica inspirava palavras de depreciação e julgamento na pena de Gonçalves Dias, patriarca da poesia indianista e autor de uma prosa notável, “Meditação”, precoce libelo emancipacionista. Dois escritores românticos indianistas: um endossava com a sua palavra as práticas mercantis e desumanas da colonização; o outro denunciava, com as armas do culto ou da cultura, as iniquidades de um processo que dizimava os indígenas e escravizava os africanos.

No trecho acima, Bosi mostra a diferença de produções literárias dentro do período que compreende a estética romântica. O fato que nos chama a atenção é, no entanto, a disposição do crítico em analisar o valor de José de Alencar, o político, em detrimento de outro Alencar, e sem dúvida o mais importante, o artista.

Se a análise fosse de cunho estético, baseando-se somente na leitura única e exclusiva da obra, e não aos fatores externos a ela, certamente os parâmetros que comumente se atribuem ao autor seriam diferentes. Basta que estudemos as obras teatrais *O demônio familiar* (1857) e *Mãe* (1866) para vermos que existem grandes diferenças, com relação à abordagem da escravidão, entre o literato e o homem público.

Não negamos aqui a validade de diversos tipos de interpretações e métodos de análise de que se podem valer os críticos no exercício de sua profissão. Quando em posse da obra, suas técnicas podem variar de acordo com o estilo que lhe convém. O que na realidade queremos ressaltar é que a constante repetição desse modelo de análise, tão definidor do pensamento do autor pelo que a realidade exterior mostra, prejudica todo um conjunto de obras que não pertencem ao mesmo plano ideológico de realidade social que cumpre o autor enquanto político, bem como seus gostos em geral.

Ao iniciarmos nossa discussão com uma crítica à crítica que se fazia à produção de José de Alencar, visamos com isso estimular a releitura de suas obras, estudá-las de modo mais profundo e sob novas perspectivas de análise. Por isso, elegemos a temática da ironia em quatro comédias e dramas do autor cearense, não apenas porque esse seja um conceito que é pouco ou pouquíssimo estudado nas obras de Alencar; daí identificarmos em seus textos uma riqueza de elementos que muitas vezes são ocultos pela soma de reproduções de juízo de valor crítico do passado e que por serem constantemente reiterados acabam por se transformar em conhecimento intocável acerca do autor e suas obras.

Na primeira parte deste segundo capítulo, faremos algumas considerações a respeito da ironia. Buscaremos investigar alguns tipos que compõem o arcabouço teórico da Filosofia e da Literatura, a natureza e a caracterização da ironia, trazendo para o texto alguns conceitos fundamentais para o exame deste tema, e só então, a partir desta análise, passaremos para uma segunda fase do estudo, que tem como tarefa observar como tais elementos se manifestam nas obras elencadas. Examinaremos como o autor, ironista, aponta seus jogos de enganos para construir no texto sua ironia. Para isso, recorreremos aos ensaios críticos e teóricos de autores como, Hegel, Kierkegaard, Lélia Duarte, Graça Rocha, Adriano Facioli, Muecke, entre outros.

## **2.1 Das ironias e suas formas**

O entendimento da ironia é uma tarefa relativamente fácil e prazerosa, entretanto o estudo deste elemento no discurso literário implica uma tarefa complicada e, por vezes, controversa. Sobre isso, atribuímos diversos fatores. Primeiro, defini-la não é tarefa fácil, dada sua constituição diversa e fluida, o que a



torna complexa em sua natureza. Segundo, seu surgimento ao longo das épocas altera o conceito que a define, seu modo de apreensão, definição e entendimento.

Na Grécia antiga, temos o exemplo socrático de ironia, designando um comportamento teórico, ou mesmo como estilo de vida. Sócrates, segundo Georges Minois (2003, p. 64), “se comportava como um verdadeiro Bufão”, porém, os estudos trazidos pela tradição, mais precisamente por fontes como Platão, até o nosso tempo, manifestam um tipo de humor mais sutil, que se utiliza do riso como um forte instrumento de superação da realidade pela negação dela mesma em discurso. A ironia, que se manifesta em Sócrates por uma falsa ingenuidade, um riso fingido, se forma com o intuito de se atingir um fim determinado: finge-se não saber aquilo que se sabe muito bem com o intuito de depurar o humor, escondendo-o sob uma roupagem mais sofisticada que o dito de forma objetiva, ou mesmo o riso insensato.

No trecho abaixo, em o *Banquete*, notaremos que Sócrates, desenhado por Platão, apresenta um comportamento irônico, fingindo ignorância; ele provoca e desarma seus interlocutores usando as convicções destes contra eles mesmos, e nos deixando, também, a sensação incerta de seu dito, se verdadeiro ou falso, desde o princípio da narrativa, como veremos a seguir, ou antes: o momento em que é relatado a chegada de Sócrates à casa de Agatão; este procura elogiar seu visitante e, em troca, recebe daquele doses de ironia, o que mostra que a atitude irônica de Sócrates não poupa nem aos amigos, ou seja, trata-se de uma postura frente à vida:

[...] [Agatão] – Aqui, Sócrates! Reclina-te ao meu lado, a fim de que ao teu contato desfrute eu da sábia ideia que te ocorreu em frente de casa. Pois é evidente que a encontrei, e que a tens, pois não terias desistido antes. Sócrates então senta-se e diz: – Seria bom. Agatão, se de tal natureza fosse a sabedoria que do mais cheio escorresse ao mais vazio, quando um ao outro nos tocássemos, como a água dos copos que pelo fio da lã escorre do mais cheio ao mais vazio. Se é assim também a sabedoria, muito aprecio reclinar-me ao teu lado, pois que de ti serei cumulado com uma vasta e bela sabedoria. A minha seria um tanto ordinária, ou mesmo duvidosa como um sonho, enquanto a tua é brilhante e muito desenvolvida, ela que de tua mocidade tão intensamente brilhou, tornando-se anteontem manifesta a mais de trinta mil gregos que a testemunharam.  
– És um insolente, ó Sócrates – Disse Agatão. (PLATÃO, p. 10).

Conduzidos por um traço insolúvel e contraditório do discurso socrático, os que com ele discutem tendem a permanecer no espaço do eterno risível ao olhar atento de Sócrates, bem como do leitor que consegue distinguir a ironia que toma conta dos debates. Por vezes, essa ironia é percebida pelo ironizado como é o caso

do trecho acima; isso também faz Alcibiades, no mesmo banquete, quando se propõe a debater sobre o tema mesmo sabendo que a ironia é marca constante no discurso socrático e mesmo sabendo que é alvo da ironia deste:

Este homem, depois de ouvir-me com a perfeita ironia que é bem sua e do seu hábito, retrucou-me: – Caro Alcibiades, é bem provável que realmente não sejas um vulgar, se chega a ser verdade que dizes a meu respeito, e se há em mim algum poder pelo qual tu te poderias tornar melhor; sim, uma irresistível beleza verias em mim, e totalmente diferente da formosura que há em ti.

[...] Ora, não obstante tais esforços meus, tanto mais este homem cresceu e desprezou minha juventude, ludibriou-a, insultou-a e justamente naquilo é que eu pensava ser alguma coisa, senhores juízes; sois, com efeito, juízes da sobrançeria de Sócrates (PLATÃO, p. 49-50).

Assim, vemos como os interlocutores de Sócrates são lançados num ambiente de absoluta contradição e suspendidos em seus raciocínios, e, ao mesmo tempo, são levados pelo desejo em continuar debatendo a fim de que consigam desfazer o engodo discursivo em que foram lançados pela ironia insistente e persuasiva de Sócrates. Contudo, essa ironia não vem trazer verdades, apenas desfazê-las e sustentar a contradição. Não temos em Sócrates algo que acrescente um saber, para ele, em sua ironia, tudo tende a desembocar num espaço ausente daquilo que é positivo; ele nega o conhecimento absoluto, porque o que é absoluto é o questionar o que está posto; suas conclusões não são, portanto, para serem apreendidas: elas surgem para que em seguida outra se eleve como par da primeira; é apenas a quebra, a suspensão do saber positivo e a manifestação do seu contrário o que vemos ser expresso através dessa ironia. Porém, podemos nos perguntar sobre se realmente ela está ali somente como artifício negador? Ou existe algo para além do que nós mesmos podemos apreender dela para o estudo literário?

O método socrático traz-nos a grande lição da dúvida, do desprendimento em relação a um saber unilateral e cheio de preconceito. Schlegel (1997, p. 36-37) sobre esta ironia nos diz que

é a única dissimilação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida. Fingi-la é tão impossível quanto revelá-la. Para aquele que não a possui, permanece um enigma, mesmo depois de franca confissão [...] nela tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente aberto e tudo profundamente dissimulado. Nasce da unificação do sentido artístico da vida e do espírito científico [...] contém e excita um sentimento de conflito insolúvel entre o incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total. É a mais livre de todas as licenças,

pois por meio dela se vai além de si mesmo; e, no entanto, é também a mais sujeita à lei, pois é incondicionalmente necessária.

A ironia socrática, se por um lado não vem trazer verdades, vem para desfazer aquilo que tão fortemente nos prende às verdades incontestáveis: é então uma atitude, uma postura diante da vida.

No estudo das artes ela é fundamental. Para o crítico literário, mais especificamente, ela deve ser a ferramenta por meio da qual se abrem sendas em direção ao questionamento; ela, como um elemento de natureza perturbadora, é o que deve orientar o trabalho intelectual e questionador de todo estudioso em literatura, pois é a literatura o espaço caracterizado pelo discurso ambíguo, da possibilidade de realização do múltiplo, que, por sua vez, se enriquece com seus atributos estéticos ao longo dos tempos; dessa forma, a literatura se aproxima da incerteza irônica que a proposta socrática trará ao universo conceitual filosófico.

Segundo essa mesma lógica de raciocínio, Bakhtin (2010, p. 362) dirá que as obras “se desenvolvem nas fronteiras de suas épocas, vivem nos séculos, isto é, no grande tempo, e, além disso, levam frequentemente (as grandes obras sempre) uma vida mais intensiva e plena que em sua atualidade”. Essa possibilidade de atualização dos fatos intrínsecos à obra pelos fatores externos a ela não deixa de ter um caráter irônico, de validade universal, acerca da visão e o efeito que ela, a obra, causa em cada indivíduo; e isso é considerado na medida em que podemos nos defrontar com diferentes análises de um mesmo objeto no decorrer dos anos. Segundo Ferraz (1987, p. 18), a ironia mesma, enquanto conceito, permanece “evoluindo” com o tempo; para entendê-la deve-se levar em consideração “sua específica manifestação epocal”; logo existe um modo temporal de enxergar a ironia, bem como um modo em que ela enxergará a obra.

Segundo a teoria estética de Friedrich Schlegel, a ironia surge pela impossibilidade de efetivação da harmonia que só o absoluto pode trazer; contudo, a impossibilidade dessa efetivação não impede a busca por esse ideal. Mesmo não podendo explicá-lo, nem defini-lo, esse buscar nunca cessa. Assim, o filósofo alemão descreverá o processo irônico na criação artística da seguinte maneira:

assim como o animal, também o espírito só pode respirar numa atmosfera mesclada de puro ar vital e azoto. Não poder suportar e compreender, isso é a essência da estultice; não o querer, pura e simplesmente, o início da

loucura. Nos antigos se vê a letra perfeita e acabada de toda poesia; nos modernos se pressente o espírito em devir. Autores medíocres que anunciam um pequeno livro pretendendo fazê-lo passar por um grande gigante, deveriam ser constrangidos pela polícia literária a estampar no seu produto o mote: This is the greatest elephant in the word, except himself<sup>3</sup>. (SCHLEGEL, 1997, p. 34).

Como observamos no trecho acima, no pensamento de Schlegel sobre a ironia, esta constitui a luta entre o que é ideal e o trivial, entre o que é eterno e o que é finito; essas forças se chocam sem nunca alcançar seu fim em síntese dialética. O que é essencialmente irônico nesse processo é a busca em si: o caminho a se percorrer é mais importante que a partida ou mesmo a chegada.

Em literatura, isto se vê representado no ato criador, o homem cria sua obra que, espera-se, tenha um fim para ela mesma; perfeita em sua extensão na medida em que podemos apreender o seu todo; contudo, ela está inserida na fragmentação do mundo empírico, o que elide o seu ideal; está em devir como destaca Schlegel no trecho acima, acrescentando ainda que, todo ato de fechamento será rechaçado pelo sentimento de que a ironia mesma é seu próprio fim. A esse movimento de busca incessante o filósofo chama de “sentido negativo” (Schlegel, 1997, p. 31):

pode-se amar intimamente algo, justamente porque a gente não o possui [...] como eros platônico, esse sentido negativo é, portanto, filho da abundância e da penúria [...] a marca característica do primeiro gênero, do sentido negativo do espírito, é quando alguém sempre tem de querer sem jamais poder; sempre gosta de ouvir, sem jamais escutar.

Fica evidente que a literatura é, em sentido metafórico, barco em mar aberto, para o qual não há porto. O valor grandioso da poesia moderna está em seu vir a ser. Porém, mesmo em meio ao caos, existe ainda um momento para o qual lampejos de totalidade ressurgem no mundo; essa totalidade, ainda que diferenciada, renasce no fragmento irônico, o momento do chiste “brando”, “sem farpa” (SCHLEGEL, 1997, p. 37), que definimos aqui como ironia por ser esse humor identificado por sua natureza ambígua, por se pretender profundo em sua significação, e que em literatura não produz nenhum efeito determinado, mas intenciona com o observador entrar em relação de constante construção de sentido – uma construção que é erigida para a queda.

---

<sup>3</sup> "Esse é o maior elefante do mundo, com exceção de si mesmo". Traduzido por Jäder Bezerra.

O chiste, ou ironia, nos permite um instante de consagração do absoluto, entretanto, no momento de sua criação é firmada a gestação de sua própria desconstrução, porque seu tempo é o permanente devir, e a “consagração do instante” (PAZ, 1996, p. 134) seu ponto de máxima expressão.

Visão similar, também situada na ordem da filosofia essencialista, ocorre em Lukács, em sua *Teoria do romance*. Interpreta-se aqui o ser irônico para as artes, de um modo geral, como um produto dos tempos modernos:

epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2000, p. 55).

Como podemos observar, o teórico trata somente da epopeia e do romance no trecho acima, não incluindo o drama, que, como forma moderna, encaixa-se no espaço que delimita o romance: ambas as expressões artísticas designam os tempos para os quais o sentido de “totalidade extensiva da vida” (LUKÁCS, 2009, p. 44) fora banido do cosmos terrestre, tornando-se, segundo ele, “expressões do desabrigo transcendental” (LUKÁCS, 2009, p. 38).

O ponto de contato com Schlegel se dá na repetição da ideia de que começado o caminho da busca e seu sentido, este já terminou, para posteriormente ressurgir em nova busca. É a ironia do existir no mundo moderno brotando nas manifestações artísticas, e o humor sendo o canal que ligará o trivial ao instante redentor.

A alma do humorista é ávida de uma substancialidade mais genuína do que a vida lhe poderia oferecer; por isso ele despedaça todas as formas e os limites da quebradiça totalidade da vida, a fim de atingir a única fonte verdadeira da vida, o eu puro e dominador do mundo. Mas com o colapso do mundo objetivo, também o sujeito torna-se fragmentado; somente o eu permanece existente, embora também sua existência dilua-se na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio. Essa substancialidade a tudo quer dar forma, e justamente por isso consegue espelhar apenas um recorte (LUKÁCS, 2000, p. 52).

Porque atribuiria Lukács ao humor irônico uma destacada importância filosófico-literária, ao fato de designá-lo como o ponto mais genuíno de vida? Já disse Minois (2003, p. 15) que “o riso é um caso sério demais para ser deixado para os cômicos”. Isso se deve ao fato de que desde os tempos mais remotos o riso

sempre esteve entre o sério e o jocoso, o que permite ironizar mesmo em face do que é grave. Portanto, o humor mostra um espírito que escapa às definições, sendo a sua multiforme existência presente em todos os tempos, em todos os lugares onde a humanidade questionou o seu lugar no mundo.

Outro ponto de contato entre Schlegel e Lukács, com relação à ironia, e que identificamos na citação acima, é relativo ao advento dos ideais românticos, dentro dos quais é reforçada a noção de individualidade gerada pelo colapso do mundo objetivo. Esse reconhecimento do indivíduo enquanto tal gera um paradoxo: ao mesmo tempo em que ele descobre o poder de sua subjetividade, busca superá-la: “a autossuperação dessa subjetividade foi chamada de ironia pelos primeiros teóricos do romance, os estetas do primeiro Romantismo” (LUKÁCS, 2009, p. 74.). Como exemplo deste raciocínio, temos o caso da figura do autor, que, afastando-se do modelo de uma literatura clássica e aproximando-se da romântica, perde a suposta autoridade que possuía com relação ao sentido de verdade no enunciado do discurso. Com isso, mais aberto fica o sentido último do texto em relação à busca artística pelo sentido de totalidade. Em muitas vezes, o próprio autor pode se posicionar como alvo consciente de sua ironia, sustentando de maneira veemente as contradições presentes na existência humana.

Essa autocrítica e autocriação são características da ironia romântica. A esse respeito Volobuef (1999, p. 93) dirá:

o indivíduo é valorizado como alguém pensante, capaz de reflexões profundas sobre si mesmo e sobre seu produto artístico [...] O poeta realiza tanto a autocriação como a autolimitação, ou seja, ao gerar sua obra, ele manifesta a si mesmo, mas ao gerá-la ele também limita a si mesmo, pois cada produto de sua criação sofre novo crivo de seu questionamento e reavaliação. A ironia romântica implica, pois, um distanciamento crítico que permite ao poeta questionar sua própria obra.

Essa perda de referencial nos remete à outra ironia, à retórica, ou também conhecida como ironia de primeiro grau. Nessa ironia ocorre o fenômeno inverso da ironia romântica, vista anteriormente, e examinada a partir da perspectiva de Schlegel. O que agora encontramos é uma voz autorizada, que procura dar sentido ao que está sendo narrado; essa voz que se impõe pedagogicamente e, por isso, visa a partir do humor ensinar algo. De certo modo, Kierkegaard (2006, p. 277) compactua com este pensamento, na medida em que afirma em seu estudo sobre a ironia que esta precisa ser apreendida em sua forma determinada, objetiva, e que

por isso mesmo, corrige e pune, pois “a ironia é um disciplinador”, logo tem um fim que não em si mesmo, mas social.

O ironista retórico busca adequar os elementos de sua obra visando à máxima expressividade de suas intenções irônicas, no sentido de facilitar o convencimento do leitor de que sua mensagem, que é verdadeira, está sendo transmitida por um segundo canal interpretativo, assim, a ironia pretende gerar o efeito revelador de algo. Se a ironia socrática tem por base a pergunta, a retórica teria, por sua vez, a resposta. Esta, mais do que todas, tem um fim bem específico, serve a quem discursa em prol de uma ideologia, uma verdade, pois “a retórica do discurso irônico está sempre ligada a algum tipo de disputa pelo poder e pela dominação do outro” (DUARTE, 2006, p. 22).

O resultado da ironia retórica é sempre realizar o contrário do que se disse, pois seu sentido é reforçado pelo seu oposto, fato este que, se apreendido pelo leitor atento, gera nele um prazer provocado pelo reconhecimento de sua inteligência, que foi capaz de apreender o sentido verdadeiro por trás do estranho processo que joga com o paradoxo, embora ele possa ou não se deixar convencer pelo discurso. Com efeito, notará ali uma tentativa de dominação do outro, que pode ser ele, o público, ou outro qualquer que se deixa manipular. A ironia retórica é muito frequente na história da literatura; em Alencar ela deixará a sua marca, como veremos posteriormente.

A ironia retórica difere da *humoresque*, na medida em que aquela quer ser percebida por seu oposto, enquanto que esta tem por objetivo manter a ambiguidade. Um exemplo bem elaborado da eficiência dessa ironia *humoresque*, ou de segundo grau, encontramos na *Carta en respuesta a Sor Filotea*, da monja, dramaturga e poetiza mexicana, do século XVII, Sor Juana Inês de la Cruz, que em sua defesa contra as acusações de insubmissão e de usar seu talento para fins não superiores criou uma polêmica envolvendo o grande nome da teologia de sua época, o padre Antônio Vieira.

Em sua *Carta Atenagórica*, Sor Juana escreve por incentivo do bispo Manuel Fernández de Santa Cruz, combatendo a posição teológica assumida pelo autor do *Sermão da sexagésima* que indaga se a “fineza” de Cristo consistia no fato de este ter morrido ou estar ausente? – sendo esta última assumida por Antônio Vieira. A *Carta Atenagórica* levou à outra carta escrita pelo próprio bispo Fernández de Santa Cruz, sob o pseudônimo de “Sor Filotea”, na qual expressa seu total desacordo com

a posição tomada por Sor Juana, chegando a defender que o escrito de uma mulher, e ainda por cima de uma monja, não deveria ser vaidoso, como é próprio das fraquezas do sexo feminino.

Mediante tal situação em que se encontrava a poetiza, nada mais óbvio que como erudita que era fizesse uso dessa ironia de segundo grau para sua defesa. Afirma Mora (2005, p. 1561) em seu *Dicionário de filosofia* que, “a ironia é dissimular que se ignora algo, [...] aquele que pratica a ironia diz menos do que pensa, geralmente com o fim de soltar a língua de um antagonista”. Para que isso ocorra, e o discurso irônico seja entendido com facilidade, porém permitindo a ambiguidade, é necessária a utilização de fingimentos que enfatizem não o que está sendo dito mas justamente o seu contrário.

Analisando a *Carta e respuesta a Sor Filotea* é possível notar que a ironia *humoresque* está presente sob diversas formas, e perpassa todo o texto sorjuanino. Todavia, destacaremos apenas um exemplo com fim de mostrar como se dá o tipo bem aplicado dessa ironia.

Logo na abertura da carta temos: “Muy ilustre Señora, mi Señora: No mi voluntad, mi poca salud y mi justo temor han suspendido tantos días mi respuesta. ¿Qué mucho si, al primer paso, encontraba para tropezar mi torpe pluma dos imposibles?” (CRUZ, 1691). Novamente, ressaltamos o conhecimento que tinha Sor Juana acerca do autor das críticas endereçadas a ela. Na citação acima há um jogo irônico, através do qual Sor Juana cumpre seu papel de monja, mantendo uma postura de submissão hierárquica clerical com relação ao bispo Santa Cruz ao mesmo tempo em que se aplica ao discurso irônico. Essa ironia é chamada pelo ironólogo inglês, Mueck (1995, p.24), de “Modéstia escarnecedora ou ironia autodepreciativa”, na qual o orador tem consciência de sua capacidade – no caso de Sor Juana a capacidade intelectual; todavia, mesmo em face dessa consciência, opta pelo contrário no discurso, sendo para o texto supracitado a falsa humildade com a intenção de deslocar seu interlocutor, colocá-lo na certeza do contrário do que se afirma sem, contudo, dar-lhe condições de resposta com relação ao teor de verdade da sentença.

Essa dupla interpretação no discurso da dramaturga advém do fato de que, sabendo “Sor Filotea” aquilo que era de conhecimento da igreja, da nobreza e realeza, de que Sor Juana apresentava talento para escrita, tanto para textos



dramáticos, como para os poéticos, a frase: “para tropezar mi torpe pluma” soa um tanto instrumental, de teor declaradamente irônico, próprio da ironia *humoresque*.

Muecke, em *Ironia e o irônico* (1995) cuida das diversas formas pelas quais este conceito pode se apresentar. Mas, antes mesmo de selecionar o tipo de ironia adequado a cada situação, o autor irá partir do fato de que, seja qual for a ironia, nada pode ser considerado como irônico sem a presença do ironista, pois este é o sujeito que percebe os fatos além da realidade aparente, que apreende as múltiplas possibilidades de sentido que determinado enunciado pode abrigar.

Segundo Facioli (2010, p. 23),

o ironista deve ser capaz de sustentar contrariedade, contradição ou ambivalência. Para sustentar uma posição contrária própria é necessário um espírito dramático: ironizar possui grandes afinidades com o dramatizar. A qualidade do drama é constitutiva do caráter irônico. A ironia exige, para seu desenvolvimento, a atmosfera hipotética, de jogo, de trânsito de papéis, que compõe o drama.

Nessa perspectiva, a ironia é percebida pelo leitor “atento e participante, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar” (DUARTE, 2006, p. 19).

## **2.2 Não será possível fazer rir sem fazer corar?**

“Chiste é uma explosão do espírito estabilizado”  
(SCHLEGEL, 1997, p.34)

O interesse de Alencar por uma composição literária que dissesse respeito à complexa situação do homem e sua relação com o momento histórico e os objetos que o circundam exprime em linhas gerais uma visão irônica permanente da condição humana, na medida em que seus personagens são resultados de uma unidade formal a configurar um mundo cujos componentes são, em essência, estranhos entre si. Esse tipo de ironia se aproxima daquela defendida por Lukács, e explanada como “a autocorreção da fragmentariedade” (LUKÁCS, 2000, p. 76); através dela, uma mesma situação pode ser encarada sob várias perspectivas, expondo a irônica situação dos homens pela arte sutil da composição.

No drama *Mãe*, temos uma das obras mais marcantes de José de Alencar, que tinha como tema central a escravidão, nesta obra é representada pela figura de Joana, escrava que vivia com seu filho, Jorge, por sua vez, desconhecia ser aquela a sua mãe; em todo caso, este a tratava com afeto todo especial mesmo a tendo por uma escrava doméstica. Joana se submetia a todo tipo de humilhação para manter a relação com seu filho dentro daquilo que sua visão determina como sendo o mais adequado a ser feito.

Esse tema por si só deveria ser tratado com muita cautela por parte do escritor cearense devido às circunstâncias sociais nas quais emerge a obra. Essas circunstâncias não eram as melhores, devido a duas representações fracassadas com *O crédito* e a polêmica envolvendo *As asas de um anjo*, que lhe rendeu uma censura severa por parte da crítica, chegando à proibição de sua representação nos palcos fluminenses. Alencar, então, leva o drama aos palcos em anonimato autoral, ou por medo de que seu nome trouxesse prejuízos à peça, ou mesmo por ser essa uma prática comum entre os autores teatrais daquela época. No entanto, o sucesso de *Mãe* foi extraordinário, já que Alencar soube explorar com maestria a ação dramática, trágica, que culminou no suicídio, por envenenamento, da heroína. Fato aquele que causou grande adesão por parte do público e uma crítica branda e positiva dada pela imprensa, não só pelo final emocionalmente arrebatador, mas também devido à qualidade da peça, seus diálogos, a construção das cenas dramáticas, etc.

A estrutura comunicativa da ironia nessa obra se dá por via do desenvolvimento dos fatos que culminarão na cena trágica da morte de Joana. O primeiro deles é o fato de que Jorge nunca soubera nada a respeito de sua mãe, e esta sempre esteve sob o mesmo teto que ele. Essa ironia determinada pelo escritor, não se dá no nível linguístico-discursivo, mas pela própria leitura da cena, essa ironia é denominada por Mueck (1995, p. 25) de “Ironia dramática, ou o espetáculo de cegueira”, na qual os integrantes, personagens, não possuem o conhecimento que somente aqueles que observam a cena têm acerca da verdade que se esconde aos que estão em jogo. O que Jorge sempre buscou ele sempre teve.

Outro jogo de ironia que é estabelecido na peça, é a cena na qual Joana salva o senhor Gomes, tirando-lhe o veneno dos lábios e guardando-o consigo, para logo em seguida tomá-lo em prol da felicidade de seu filho. A ironia desta cena está

no fato de que mesmo depois de salvá-lo da morte e da vergonha da total falência, o nome e a posição social de Joana será motivo de rechaço por parte daquele a quem ela salvou, na medida em que ele julga Jorge indigno de tomar a mão da sua filha em casamento, porque este é filho de uma escrava.

GOMES - Sr. Jorge, eu o estimo... porém...

JORGE – Tem razão, Sr. Gomes!... O senhor me julga indigno de pertencer à sua família porque eu sou filho daquela que se vendeu para salvar essa mesma honra em nome da qual me repele! (ALENCAR, 1977, p. 308).

Essa ironia que observamos na cena acima é articulada pela formação ideológica que Alencar procura criticar, a de um sistema político que se aproveita de sua força braçal, mas não a favorece em nada. E, além disso, essa ironia ressalta os valores contraditórios que permeavam, e ainda permeiam, a constituição do preconceito, seja ele étnico, seja econômico em nosso país. Em nosso tempo, essa ironia é facilmente identificada pelos valores que constituem nossa sociedade, porém, mais complexo, portanto mais prazeroso, seria o entendimento dessa ironia na sociedade escravocrata para qual ela foi apresentada em seus primeiros momentos.

O suicídio de Joana possui o caráter de uma ironia de ação trágica<sup>4</sup>. Visto que a personagem inflige a si mesma o destino do qual ela foge, ou tenta esconder. O processo de sua autocondenação é entendido por nós como sendo irônico, sua morte ainda mais. Mas não todos aqueles que analisam essa cena entendem desta maneira. Prado (2008, p. 85) faz uma crítica diferente da nossa leitura, segundo ele, José de Alencar “gostaria que a escravidão, juntamente com a sua herança negra, sumisse de repente da vida brasileira, num passe de mágica que o teatro – não a realidade histórica – mostrava-se capaz de fazer”. Em realidade, não nos parece adequada essa visão acerca da cena final.

Onde Décio de Almeida Prado enxerga um Alencar escravocrata, pela simples leitura do fim da personagem, nós vemos aí um jogo irônico que visa ao contrário do que sugere uma primeira leitura. Para nós, Alencar insere desde o prefácio – no qual temos uma dedicatória afetuosa oferecendo a obra à sua mãe –, até a cena final, sinais que despertam o leitor para sua intenção de uma ironia de

<sup>4</sup> “A ironia da ação trágica diz respeito à conversão do sentido de uma ação no seu oposto” (PESSOA, 2007, p.3).

ação trágica. A morte não tem como resultado na obra o afastamento de um problema social pelo sumiço do negro, mas sim a aproximação do problema para os meios de discussão pelo artifício da arte. Ao contrário do que afirma Prado, Alencar não esconde o problema nacional, porém, mostra-o em sua forma mais real, complexa e, sobretudo irônica, causando comoção em seu público leitor de forma atemporal.

A comédia *O demônio familiar* “está para o *Rio de Janeiro, verso e reverso* assim como *O guarani* está para *Cinco minutos*” (FARIA, 1987, p. 37), quer dizer, esta peça é, sem dúvida, de muito maior expressividade literária se comparada à primeira, que funcionou como um esboço para que a grande comédia de Alencar, *O demônio familiar*, subisse ao palco com grande acolhimento por parte do público e da crítica.

Nesta obra, temos relações inadequadas que se transformam numa rede bem ordenada de desentendimentos, a qual o leitor poderá identificar de acordo com o prisma adotado, ou seja, aquilo que lhe parecer aprazível. Todas as ações praticadas por Pedro, escravo doméstico, tem para ele, Pedro, um sentido, o seu bem-estar e a ascensão social que tais ações lhe proporcionariam, e que entram em contraste com a posição da família burguesa no seio da qual se radica, e que por ele é enganada.

Alencar ao tentar corrigir as mazelas sociais fazendo uso consciente da ironia em sua perspectiva funcional, “instrumental” (MUECK, 1995, p. 35), ou mesmo por via da chamada “ingenuidade irônica” (MUECK, 1995, p. 24), por meio da qual ele ganha a atenção do leitor ou espectador direcionando-o por meio de uma aparente ingenuidade discursiva a constatação de sua “verdade”. Nesse sentido observamos a forma como o autor combate a influência da cultura estrangeira em detrimento da nacional, colocando em cena o personagem Azevedo, que em seus diálogos tem por costume adicionar francesismos às frases.

EDUARDO – Entra, Azevedo! Eis aqui o meu aposento de rapaz solteiro; uma sala e uma alcova. É pequeno, porém basta-me!  
 AZEVEDO – É um excelente *appartement!* Magnífico para um *garçon*... Este é o teu *valet de chambre*?  
 EDUARDO – É verdade; um vadio de conta!  
 PEDRO (à Azevedo, em meia voz) – Hô... Senhor está descompondo Pedro na língua francesa.  
 [...]

AZEVEDO – Obrigado, hei de aparecer. Ah! Tens as tuas passagens *signées Lacroix*? Mas não são legítimas; vi-as em Paris *chez Goupil*; fazem uma diferença enorme.

EDUARDO – Não há dúvida; mas não as comprei pelo nome, achei-as bonitas. Queres fumar?

AZEVEDO – Aceito. Esqueci meu *porte-cigarres*. São excelentes os teus charutos. Onde os compras? No Desmarais?

EDUARDO – Onde os encontro melhores. (Pedro acende uma vela).

PEDRO (baixo) – Rapaz desfrutável, Sr. moço! Parece cabelereiro da Rua do Ouvidor!

EDUARDO – Cala-te! (ALENCAR, 1977, p. 53).

Como podemos observar no trecho da cena XII, Azevedo, por seu costume de usar palavras francesas e, por diversas vezes, valorizar os elementos desta cultura, é objeto de uma dupla ironia.

A primeira manifestação de ironia se realiza na economia interna da obra, porque, como vimos, Pedro, o escravo doméstico, tece comentários tanto ingênuos, gerando efeito humorado, como maldosos, o que gera o riso sobre o costume que tem Azevedo em valorizar o que é francês.

A segunda manifestação se observa na leitura global desses diálogos, e é a ironia que advém do autor e se instala em todos os elementos da cena, desde o uso dos personagens para determinados fins, como nos aspectos do discurso empregados. Nesse tipo de ironia ele expressa sua atitude e seu ponto de vista sobre o mundo. Isso, na perspectiva discursiva é notado a partir das marcas de enunciação, como por exemplo, podemos observar nas respostas de Eduardo a Azevedo. Aquele finge desconhecer a língua francesa e distorce a sua tradução, dando a este uma resposta que não possui correspondência com o enunciado da pergunta: “Azevedo – [...] Este é teu *valet de chambre*? Eduardo – É verdade; um vadio de conta!”. Outro exemplo, no mesmo trecho supracitado está na forma como Eduardo impõe a Pedro que se cale, porque este havia comparado as afetações de Azevedo aos costumes dos cabelereiros da rua do Ouvidor – estes trabalhavam em grande parte para o público feminino, trazendo as últimas novidades de cortes e penteados, geralmente vindos da França.

Em *O demônio familiar* essa leitura irônica observada no discurso de Azevedo mostram as ideias que ele, Alencar, renega ou com as quais não compactua; elas, em Azevedo, aparecem com a intenção clara de causar justamente o efeito contrário daquilo que se diz. Alencar, enquanto ironista, diz o contrário do que se sugere; mas insere na mensagem um sinal que previne o leitor de suas intenções, seja esse sinal

detectado através de marcas do próprio texto, seja no personagem, por sua profissão, modo de pensar não compartilhado socialmente, entre outros aspectos. Ainda sobre a figura de Azevedo, constatamos a ideia do brasileiro alienado pela cultura francesa, e que por isso despreza a arte nacional:

ALFREDO – E havia de ser um belo quadro, estou certo; mais belo sem dúvida de que uma cena de salão.

AZEVEDO – Ora, meu caro, no salão tudo é vida, enquanto aqui, se não fosse essa menina que realmente é espirituosa, D. Carlotinha, que faríamos, senão dormir e abrir a boca?

ALFREDO – É verdade; aqui dorme-se, porém sonha-se com a felicidade; no salão vive-se, mas a vida é bem triste realidade. Ao invés de um piano há uma rabeça, as moças não falam de modas, mas falam de bailes; os velhos não dissertam sobre carestia, mas ocupam-se com a política. Que diz desse quadro, Sr. Azevedo, não acha que também vale a pena de ser desenhado por hábil artista, para a nossa “Academia de Belas-Artes”?

AZEVEDO – A nossa “Academia de Belas-Artes”? Pois temos isto aqui no Rio?

ALFREDO – Ignorava?

AZEVEDO – Uma caricatura naturalmente... Não há arte em nosso país.

ALFREDO – Arte existe, Sr. Azevedo, o que não existe é o amor dela.

AZEVEDO – Sim, faltam os artistas.

ALFREDO – Faltam os homens que os compreendam; e sobram aqueles que só acreditam e estimam o que vem do estrangeiro.

AZEVEDO – (com desdém) – Já foi a Paris, Sr. Alfredo?

ALFREDO – Não, Senhor; desejo, e ao mesmo tempo receio ir.

AZEVEDO – Por que razão?

ALFREDO – Porque temo de, na volta, desprezar o meu país, ao invés de amar nele o que há de bom e procurar corrigir o que é mau.

AZEVEDO – Pois aconselho que vá quanto antes! [...] (ALENCAR, 2003, p. 161 e 162).

O que mais importa nessa ironia de primeiro grau é o lugar de onde sai o discurso; esse lugar está em construção a partir das respostas do personagem antagonista; ela, a ironia, é percebida como discurso irônico para o leitor extratextual na medida em que o leitor intratextual, o próprio Azevedo, não percebe que é alvo de uma ironia. Notamos uma clara intenção do autor em convencer seus leitores/espectadores valendo-se dos argumentos de ideias opostas para dominá-los e fazerem com que aqueles que observam a cena se sintam tendenciosos a também ironizem o personagem Azevedo.

Aqui se trata de uma ironia mais simples, pois a obra revela os recursos que utiliza: o autor não tem a intenção de esconder do leitor extratextual o sentido do seu texto; ao contrário, a ironia outorga a autoridade dos valores morais da peça representada; sua intenção é fixar o diálogo com o leitor, pois a identificação dessa ironia é rápida e não cria barreiras entre o leitor intratextual, o ironizado, e o leitor

extratextual, que pode ou não ser ironizado, mas que com certeza percebe o jogo que está posto.

Nesse sentido, a construção da ironia necessita da participação efetiva do leitor, que produzirá o significado final, e permitirá a captação e o entendimento do humor. Isso é possível graças à abertura interpretativa, proporcionada pelo movimento dialético entre produção e recepção, que privilegia a comunicação literária em sua relação com o leitor, pensamento que é trabalhado pela estética da recepção. É importante ressaltar que Jauss (2002), um dos grandes teóricos da estética da recepção, apoiando-se nos estudos de Ingarden (1998), acerca da estrutura da obra literária, defende que, entre outras ideias, uma obra literária está sempre em formação de sentido, e coloca assim o leitor em um papel central para a formação dos mesmos.

Sobre essa premissa Hernández (1998, p. 25-26) afirma:

La obra se concretiza frente al receptor, ella contiene elementos potenciales indeterminados: lugares, tiempos, eventos, personajes, etc. No totalmente cualificados, porque es tarea del receptor suplir esta cualificación de lo físico y del complementar, en su imaginación las áreas indeterminadas<sup>5</sup>.

É justamente neste ponto das “áreas indeterminadas”, de que fala Hernández, que tratamos do estudo da ironia em Alencar. No entanto, cabe aqui ressaltar que, esse leitor proposto pela estética de Jauss, identificado a partir do exame de seu material de análise, não é e nem poderá ser um leitor comum.

Ao final de *O demônio familiar* há uma cena bastante controversa: trata-se da cena em que depois de haver descoberto as artimanhas de Pedro, o escravo do lar, Eduardo, o personagem principal e *raisonneur* do autor, expressa uma sentença paradoxal e irônica:

Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio da minha família e fecho-lhe para sempre a porta da minha casa. (A Pedro) Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes (Pedro beija-lhe a mão). (ALENCAR, 2003. p. 97-98).

---

<sup>5</sup>A obra se concretiza com o receptor, ela contém elementos potencialmente indeterminados: locais, horários, eventos, personagens, etc. Não totalmente qualificados, porque esta é a tarefa do receptor, suprir a qualificação do físico, e complementar com sua imaginação áreas indeterminadas. (Tradução nossa).

Críticos das obras de José de Alencar, como Machado de Assis (1950) e Magalhães Júnior (1977), divergem quanto à interpretação desse julgamento: este levando em consideração o posicionamento político do autor; aquele se apoiando nas impressões artísticas. Essa dubiedade interpretativa é própria da natureza da linguagem, mas que, nem por isso, exclui o caráter irônico da sentença. Essa impossibilidade de uma definição imperativa da realidade mostra a impotência da razão em “estabelecer a efetividade do seu juízo” (FACIOLI, 2010. p. 80), motivo pelo qual a ironia é entendida como um jogo, que está situado num horizonte aberto de interpretações.

Sobre a última peça de Alencar, *O jesuíta*, Magaldi (1997, p. 109) afirma: “A última incursão de Alencar no palco foi a mais arrojada, na tentativa de apreender o gênio da nacionalidade”. No entanto, o público da época desgostou do espetáculo. A obra fora escrita em razão das comemorações da Independência; mas recusada por João Caetano, famoso ator, e que encomendara a peça a Alencar. Assim, ressentido, o autor cearense guardou a obra por catorze anos, sendo apenas representada no ano de 1875.

O fracasso de público causou novo desgosto ao autor cearense, que entre outras coisas, acusou o público de intolerante e afetado por um mau gosto teatral advindo da falta de sentimento patriótico. Conforme Alencar: “Na alta roda vive-se à moda de Paris; e como em Paris não se representam dramas nem comédias brasileiras, eles *ces messieurs*, não sabem o que significa teatro nacional” (ALENCAR *apud* AGUIAR, 1984, p. 173). E para não se indagar que esta afirmação é fruto de um autor cuja obra fora recusada, citemos Machado de Assis, que, dois anos antes, descrevia o que se passava com o gosto teatral dos brasileiros, nestes termos: “Cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo que fala aos sentidos e aos instintos inferiores” (AGUILAR, 1959, p. 801).

*O jesuíta* foi para sua época, seu público, uma obra de valores anacrônicos, não para o seu autor, que ainda nutria ideais próximos aos de Samuel, o jesuíta da obra, personagem principal, que encarna o ideal de uma nação genuinamente independente, mas que por incompreensão de muitos, não realiza o destino que sonhara para si e para o país. Alencar presencia na própria vida o fracasso de um ideal para a arte dramática brasileira, mas como autor romântico, não abandona o seu trabalho artístico.



[...] enquanto mais dolorosa e profundamente nele se enraíza a necessidade de opor essa especialíssima profissão de fé de toda a composição literária como exigência contra a vida, tanto mais dolorosa e profundamente terá ele de compreender que se trata apenas de uma exigência, não de uma realidade efetiva. Essa percepção, sua ironia, volta-se tanto contra seus heróis [...] quanto contra sua própria sabedoria. [...] Ela (a ironia) apreende não apenas a profunda desesperança dessa luta, como o deplorável fracasso de uma desejada adaptação a um mundo alheio a ideais (LUKÁCS, 2009, p. 87).

O detalhe que não podemos deixar de observar é o fato de Alencar situar os seus tipos, principalmente os que compõem as obras dramáticas, diante de um fracasso eminente, mas que nem por isso abandonam seus ideais, o que está de acordo com o conceito da ironia romântica, para o qual toda alma que se prende a ideais fixos está fadada a não alcançar seus objetivos. A ironia, neste sentido, se apresenta como um princípio de estruturação do texto. Podemos encará-la como forma de caracterização do estilo e da visão de mundo do autor, em uma estratégia que concilia o universo das palavras e das ações.

O caso de *O jesuíta*, drama histórico que tem como ideia central a exaltação do sentimento de amor à pátria, revela a ironia enquanto atitude, *postura estético-filosófica*, e que, nesta obra, estabelece o jogo entre a composição artística e o pensamento de uma comunidade, bem como a relação destes com o momento histórico. No entanto, essa conclusão

“sem resultado” não seria de maneira alguma idêntico com um resultado negativo. Um resultado negativo precisa sempre ser um resultado; e um resultado negativo em seu estado mais puro e sem mistura só a ironia é que pode proporcionar; pois até o ceticismo propõe sempre algo, enquanto a ironia, pelo contrário, renova constantemente, como aquela velha bruxa, a tentativa certamente digna de Tântalo, de primeiro devorar tudo, e por fim devorar-se a si mesma também, ou como convém às bruxas, devorar seu próprio estômago (KIERKEGAARD, 2006, p. 56 e 57).

Acerca da qual diz Lukács:

É uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada. [...] Essa interação entre dois complexos éticos, a sua dualidade no formar e a sua unidade na figuração, é o conteúdo da ironia (LUKÁCS, 2000, p. 85).

Tal ironia definida por Lukács não revela apenas “a nulidade do mundo real”, como também uma problemática interna da “alma vergada sob os ideais” (LUKÁCS, 2000, p. 87). Ou seja, a ironia está relacionada à “mística negativa dos tempos sem

deus” (LUKÁCS, 2000, p. 92), à busca por algo que não se pode localizar em um mundo abandonado pela presença ordenadora do sentido.

A noção de ironia à qual nos referimos anteriormente foi desenvolvida tendo em vista as formulações de Friedrich Schlegel (1997) acerca do tema, que será debatido também por Hegel (2001) ao pronunciar-se a respeito da ironia quando encara o trabalho artístico imerso em um mundo sem sentido, mas que, ao mesmo tempo, procura dar-lhe um via arte literária. Segundo Hegel (2001, p. 82),

essa virtuosidade de uma vida irônica e artística se concebe, pois, como genialidade divina, para a qual tudo e todos são apenas uma criação sem essência, na qual o criador livre, que se sabe desvencilhado e livre de tudo, não se prende, pois pode tanto destruí-la quanto criá-la.

Em o *Rio de Janeiro verso e reverso* observamos a presença da ironia em sua forma menos complexa e, por conseguinte, mais facilmente observável, na medida em que se revela através dos chistes enunciados por Ernesto, estudante de São Paulo, e que viaja ao Rio de Janeiro deparando-se com o que para ele é insuportável: “não se pode viver em semelhante cidade” (ALENCAR, 1977, p. 12). A partir de então, em vários enunciados, encontramos pequenas doses de ironia ao longo dos discursos, como por exemplo, a definição da cidade do Rio de Janeiro nos seguintes dizeres: “Com efeito, é uma família... Desde o ônibus, o Noé dos veículos, até o *coupé* aristocrático...” (ALENCAR, 1977, p. 12). Neste trecho, a ironia tem como alvo a população menos abastarda que, de forma implícita, é tomada por analogia à história bíblica como sendo tratada pelo sistema de transporte da cidade à conta de animais.

Outros aspectos da cidade são ironizados; aspectos como os tipos sociais com quem o personagem principal se defronta à medida que caminha pelas ruas do Rio de Janeiro, como por exemplo: Custódio, partidário da república; Pereira, poeta que anuncia e vende seu livro antes mesmo de publicá-lo; Felipe, por sua condição de cambista; Augusto, por sua profissão de corretor; e curiosamente, até o ofício de folhetinista – que foi o do autor da obra – será alvo das críticas irônicas de Alencar via Ernesto. É o que pode ser depreendido da seguinte passagem:

ERNESTO (a Braga) – Eis como se diverte um homem aqui na corte, olhando para o tempo e sofrendo as maçadas de todos estes importunos! Oh! os Srs. Folhetinistas com os seus contos de mil e uma noites são os

culpados do que me acontece! Quem os lê e quem vê a realidade!  
(ALENCAR, 1977, p. 14).

No entanto, nem todas as ironias são de caráter análogo ou mesmo “zombaria irônica”, como diria Mueck (1995, p. 24). Como nos exemplos supracitados, por vezes nos deparamos com algum trecho no qual temos a marcação do próprio Alencar:

HENRIQUE – Chegastes há pouco, e naturalmente deves ter curiosidade de ver os nossos teatros; aceita este bilhete, é do benefício de um hábil artista.  
ERNESTO (Com ironia) – Ora, meu caro amigo, és tu que me fazes o obséquio: obrigadíssimo” (ALENCAR, 1977, p. 15).

Há ainda ironias que necessitam de uma leitura global da obra, pois só ao fim são reveladas. É o que pode ser observado no segundo ato da comédia, no qual a dita ironia ganha outro formato. Ela não servirá de instrumento à crítica social através dos discursos de Ernesto, antes, ganha novos ares. A partir de então o que temos é uma “ironia de Eventos” (MUECK, 1995, p. 36) ou mesmo “situacional” (MUECK, 1995, p. 30), porque se no primeiro ato todas as coisas eram ironizadas por Ernesto, agora este é ironizado por se moldar ao padrão da cidade que tanto criticava: passa de ironista a ironizado. À medida que passa a elogiar a cidade, seus elogios não mudam o olhar do leitor/espectador da obra sobre o Rio de Janeiro, porque as mazelas sociais continuam as mesmas que as descritas no primeiro ato; os elogios só servem para reflexão do público, bem como para inversão da perspectiva irônica, pois agora quem ironiza é o público, que contempla a mudança do estado de espírito do personagem mas não dos problemas por ele tratados anteriormente.

O teatro alencarino é de intenção moralizante; contudo, é preciso que o leitor não se fie no autor, pois este é o que podemos chamar de autor “não digno de confiança” (RICOEUR, 2010, p. 277): ao mesmo tempo em que identificamos este autor, surge a figura de um leitor perspicaz, atento às complexidades que o texto oferece. “Um leitor desorientado [...] extraviado por um narrador irônico, não é chamado a refletir muito mais?” (RICOEUR, 2010, p. 278). É justamente esse movimento reflexivo que José de Alencar procurava desenvolver em suas obras, refletindo sobre as mazelas sociais através do humor sutil, da ironia.

Talvez haja uma tendência de nosso tempo, justamente pela constante presença do “leitor desconfiado” (RICOEUR, 2010, p. 279) a enxergar para além do que fora representado, ou talvez não, pois a literatura é esse espaço de ampla significação e “sem o leitor que o acompanhe, não há ato configurante em obra no texto, e sem leitor que se aproprie dele, não há nenhum mundo desdobrado diante do texto” (RICOEUR, 2010, p. 280). Para analisar os textos em questão nos apoiamos tanto nos vestígios das peças, como nos escritos do próprio autor acerca de suas obras – estes também foram considerados, em menor grau, como indícios de que a ironia se faz presente nas suas comédias e dramas. Contudo, até os próprios escritos considerados críticos devem ser lidos com o mesmo olhar aguçado que a leitura das obras literárias requer. “O leitor é livre, mas as escolhas de leituras já estão codificadas pelo texto” (RICOEUR, 2010, p. 281), todavia, é sempre inquietante saber quem determina os limites da decodificação de um texto?

### 3 O TEATRO DA IRONIA DESVENDONDO A HIPOCRISIA SOCIAL

#### 3.1 A ironia como instrumento de desvelamento da hipocrisia em *O demônio familiar e Mãe*

A ironia é usada para vivificar certas relações incongruentes no seio da sociedade. Ela aprofunda a visão social por meio do riso. Segundo Alvarce (2009, p.12), “a ironia, a paródia e o riso atuam, nos textos literários, na grande maioria de suas ocorrências, com o objetivo de suspender a censura e de burlar as prisões dos discursos monofônicos e conseqüentemente autoritários”; dessa forma, sua leitura nunca será passiva, pois existirá sempre um leitor atento às nuances que o discurso prepara para a análise de cada fator que compõe a obra.

A ironia depende do contexto, resultando da relação do que é expresso com o seu meio. Ela não só se evidencia no contexto da palavra, mas no próprio enredo que, como organismo vivo, vai tratando de abrir novas possibilidades que viabilizem a ironia.

No teatro de José de Alencar a ironia ganha arrabaldes moralistas, mostrando a inquietação do autor diante das reviravoltas sociais e políticas que passava o Brasil na segunda metade do século XIX. Ele olha para trás no tempo e procura um modelo para o alvo de sua crítica. Mirando sempre o equilíbrio e o crescimento moral de seus contemporâneos e sucedâneos. Sua arte é, portanto, engajada, no sentido de que ele tem um projeto e pretende efetuar-lo por meio desta. O que não seria novidade se lembrarmos do projeto de formação de nossa nacionalidade através dos seus romances.

José de Alencar desenvolveu uma comédia de forma realista e temas híbridos, passando por vezes do estilo realista ao romântico em seu conteúdo. Teatro de temas atuais, sempre utilizando como material basilar a denúncia dos conflitos da sociedade de seu tempo, Alencar buscou, em seu sentido mais evidente, reafirmar a moral e os costumes que deveriam reger as famílias brasileiras. A criação dramática e a teorização do autor confluem também para a afirmação de seu teatro como sendo moralizante. Sendo assim, a ironia encaixa-se perfeitamente em sua função veladora da crítica social direta, porém, não se abstém da sua presença e severidade. Ela esclarece o que é fato pelo dito incerto.

Não se pretende, contudo, esgotar o estilo Alencarino de crítica social ao uso estrito da ironia. Por vezes, sua crítica é direta e facilmente detectável, porém, a ironia fina do dito chistoso no combate dos vícios sociais em suas obras é um elemento que não se pode deixar de observar, ou mesmo admirar.

Embora a linguagem de seus tipos se adeque ao traço social de que ele faz parte, porém sua ironia passeia por todas as camadas ironizadas, como evidencia o diálogo da cena primeira do segundo ato, no qual Joana e Vicente, antigo escravo e agora oficial de justiça, conversam misturando um registro forçadamente erudito por parte deste, na tentativa de mostrar que sua linguagem agora é outra, pois sua condição social mudou, mudando também seu modo de falar. Alencar, por meio desta passagem, destila sua ironia que tem com alvo o uso dessa linguagem que se pretende formal, para estar à altura de um determinado segmento, ou mesmo função na estrutura social.

Alencar abordou muitos temas em suas peças, como por exemplo: o amor, o casamento, o dinheiro, o valor da mulher, as relações familiares e o namoro que fugia ao padrão vigente. Dentre esses temas abordados, alguns foram bastante polêmicos, como a prostituição, em *As asas de um anjo*, assunto considerado um tabu em seu tempo. Porém, ao tocar no tema da escravidão, na comédia *O demônio familiar*, e no drama *Mãe*, ajuda a aprofundar uma das questões mais polêmicas e controversas de seu período.

Em *O demônio familiar*, a intenção de José de Alencar foi mostrar os transtornos da escravidão doméstica e os problemas que ela transfere à sociedade como um todo, já que para ele a família é a célula elementar do que a sociedade exhibe em ampla experimentação. Ele usou do tema central da escravidão para, a partir dele, apontar as más consequências desse sistema que, se prolongado além dos limites que o tempo permitiria, causaria sérios danos ao progresso moral da nação.

Para isso, temos a ironia, que surge, nesse contexto, para trazer à tona os problemas que estorvam a sociedade, sem, contudo, fazer deles mote para um riso escandaloso, pois o riso em Alencar não se contrapõe ao que é sério como entendem alguns acerca do humor, mas em realidade o riso seria a forma que o autor encontrou para fazer sua denúncia.

Um dos temas que recebem atenção do autor e que gravita entorno do tema central, em *O demônio familiar*, é a questão do casamento. No século XIX, os

casamentos estavam agrupados por certos padrões de comportamento; em sua totalidade, esses grupos eram formados em função de sua origem social, étnica, e de sua posição socioeconômica.

De um modo geral, o casamento era visto como um ato social de grande importância para as famílias, pois em muitos casos representava a preservação da fortuna e da nobreza familiar. A legalização dessa instituição se dava por determinação e/ou consentimento do membro do sexo masculino que fosse ou representasse a figura paterna no lar, muitas vezes esses acordos nupciais eram realizados sem o conhecimento adequado de ambos os envolvidos, bastando apenas que o responsável por ambas as partes deliberassem positivamente a esse respeito. Sobre essa responsabilidade paterna em relação aos tutelados, conforme Machado Alcântara (1930, p. 146, Apud SAMARA, 1988, p. 94), “sem lhes consultar as inclinações e preferências, de sorte que casamentos se fazem às vezes sem que os nubentes tenham jamais se comunicado ou visto”.

A esse respeito o que temos no teatro alencarino é a crítica endereçada a alguns aspectos desse costume de seu tempo. O primeiro aspecto a ser criticado através do humor é a questão do casamento como fonte de ascensão social. No diálogo humorado entre Pedro e Jorge notam-se como as ideias ruins acerca do casamento são postas em correspondência ao personagem que apresenta mais vícios, como sugere trecho abaixo, no qual o escravo doméstico tenta arranjar um casamento para o seu senhor:

PEDRO – Um verso!... Oh! Pedro vai levar à viúva!

JORGE – Que viúva?

PEDRO – Essa que mora aqui adiante!

JORGE – Para quê?

PEDRO – Nhonhô não sabe? Ela tem paixão forte pelo senhor moço Eduardo; quando vê ele passar, coração faz tuco, tuco, tuco! Quer casar com doutor.

JORGE – E mano vai casar com ela?

PEDRO – Pois então! Mas não vá agora contar a todo o mundo.

JORGE – E ele gosta daquela mulher tão feia? Antes fosse com D. Henriqueta.

PEDRO – Menino não entende disto! Sinhá Henriqueta é moça bonita mas é pobre! A viúva é rica, duzentos contos! Sr. Moço casa com ela e fica capitalista, com dinheiro grosso! Compra carro e faz Pedro cocheiro!... Leia o verso nhonhô.

JORGE – Deixa-me que não estou para isto! (ALENCAR, 1977, p. 50).

Ainda neste trecho é possível notar uma ironia que se dá em nível intratextual. Na medida em que Jorge, falando em terceira pessoa sobre si, conversa sobre os

planos de Pedro em casá-lo, “E mano vai casar com ela? [...] E ele gosta daquela mulher tão feia?”, o mesmo infantiliza os planos de Pedro em ascender socialmente, fazendo chacota de suas intenções. Porém, o jogo da ironia muda de lugar quando Jorge, por astúcia de Pedro, vê-se amarrado ao jogo que ele, Jorge, rejeitara. De ironista Jorge passa a ironizado, observemos:

PEDRO – Espere, deite sobrescrito neste verso, roxo não; viúva não gosta desta cor; verde, cor da esperança!

JORGE – Toma!

PEDRO – Pronto!... Agora Pedro chega lá, deita na banquinha de costura, volta as costas fazendo que não vê! Ela, fogo! (Finge que beija.) Lê. E guarda no seio, tal como senhor moço mandasse. O pior é se vai perguntar, como no outro dia, porque o Sr. moço não vai visita ela; eu respondi que era para não dar o que falar; mas viúva não quer saber de nada; está morrendo por tomar banho na igreja para deixar vestido preto!

JORGE – Então tu levas versos a ela sem mano mandar?

PEDRO – Pedro sabe o que faz! Agora veja o que vai contar!

JORGE – Eu não! Que importa isso! (ALENCAR, 1977, p. 50).

No trecho acima, podemos verificar a hipocrisia que se mostra nas relações amorosas, como estas se dão por trás das formas sociais, porque “viúva não quer saber de nada; está morrendo por tomar banho na igreja para deixar vestido preto!” Alencar (1977, p. 50) mostra por meio deste dito espirituoso como as convenções sociais encobrem os verdadeiros intuitos nos homens.

Ainda no tocante ao casamento podemos dizer que Alencar trazia um espírito à frente da sua época no tocante à liberdade de escolha que ele concede a personagem Carlotinha. Esta com liberdade de namorar Alfredo sem um compromisso fixo para a um casamento posterior, contanto que o relacionamento acontecesse sobre a sua tutela: “Mas é no seio de sua família, ao lado de seu irmão, sob o olhar protetor de sua mãe, que uma moça deve receber o amor puro e casto daquele que ela tiver escolhido” (ALENCAR, 1977, p. 73). Mais uma vez uma diferença entre o pensamento alencarino, representado pelo jovem médico, e o corrente em sua época está no fato de que ele transfere à sua irmã a decisão de escolha sobre seu futuro marido.

O humor nesta obra é marca predominante nas cenas que envolvem o escravo do lar. Através dessas cenas, aparentemente despretensiosas e feitas para o divertimento, Alencar muito sutilmente vai mostrando os inconvenientes que deseja evitar para as próximas gerações. No diálogo que se segue entre Pedro e Jorge, o primeiro abusa da liberdade que lhe é concedida:



PEDRO – Ah! Se Pedro soubesse ler (sentando-se) fazia como doutor, sentado na poltrona, com livro na mão e puxando só a fumacinha do havana. Por falar em havana... (Ergue-se, vai à mesa e mete a mão na caixa de charutos.) Com efeito! Sr. Moço Eduardo está fumando muito! Uma caixa aberta ontem; neste jeito acabam-me os charutos.

JORGE – Ah! Tu estás tirando os charutos de mano!

PEDRO – Cale a boca, nhonhô Jorge! É pra fumar quando nós formos passear na Glória, de tarde.

Observamos na passagem que, sem dúvida, há um caso de ironia verbal. Assim, possível tomar as sentenças de Pedro no sentido literal, o que significa que se examinarmos realmente a fala do personagem chegaremos a um significado diretamente oposto ao sentido pretendido, que é justificado pela própria ação do escravo. Os lamentos de Pedro não condizem com a sua atitude, porque em realidade ele se queixa daquilo que está desfrutando. É preciso, então, que se compreenda justamente o oposto daquilo que é dito. Essa necessidade de compreensão é dada pelo contexto que desfaz o que o discurso deixa transparecer. A diferença entre a aparência e a realidade é a marca básica de toda ironia.

Outro elemento fortemente trabalhado nesta comédia diz respeito ao papel da mulher; mais uma vez Alencar faz uso da ironia como artifício para combater os vícios que prejudicam o andamento adequado da família. A importância da mulher do século XIX passa por seu crivo atencioso e delicado. Com efeito, a ironia atua para que nós leitores possamos ir além e ler nas entrelinhas a verdadeira opinião por trás do que é aparente.

A cena XIII, que apresenta o diálogo entre os personagens Eduardo e Azevedo, nos dá uma pequena amostra da importância de se discutir a questão feminina e seu papel no entorno social.

EDUARDO – Mas enfim, sempre te resolveste a casar?

AZEVEDO – Certas razões!

EDUARDO – Uma paixão?

AZEVEDO – Qual! Sabes que sou incapaz de amar o que quer que seja. Algum tempo quis convencer-me que o meu eu amava a minha *bête*, que era egoísta, mas desenganei-me. Faço tão pouco caso de mim, como do resto da raça humana.

EDUARDO – Com efeito! Admiro o sangue frio com que descreves a perspectiva do seu casamento.

AZEVEDO – *Chacun son tour*, Eduardo, nada mais justo. A segunda conveniência, e a principal, é que, rico, independente, com alguma inteligência, quanto basta para esperdiçar em uma conversa banal, resolvi entrar na carreira pública.

EDUARDO – Seriamente?

AZEVEDO – Já dei os primeiros passos; pretendo a diplomacia ou a administração.

EDUARDO – E para isso precisa casar?

AZEVEDO – Decerto!... Uma mulher é indispensável, e uma mulher bonita!... É o meio pelo qual um homem se distingue no *grand monde!*... Um círculo de adoradores cerca imediatamente a senhora elegante, espirituosa, que fez a sua aparição nos salões de uma maneira deslumbrante! Os elogios, a admiração, a consideração social acompanharão na sua ascensão esse astro luminoso, cuja cauda é uma crinolina, e cujo brilho vem da casa do Valais ou da Berat, à custa de alguns contos de réis! Ora, como no matrimônio existe a comunhão de corpo e de bens, os apaixonados da mulher tornam-se amigos do marido, e vice-versa; o triunfo que tem a beleza de uma, lança um reflexo sobre a posição do outro. E assim consegue-se tudo! (ALENCAR, 1977, p. 55).

Na última frase de Azevedo, a ironia de “uma mulher é indispensável”, se estabelece com o contraste de toda uma gama de frases que vem em sequência, e que desprestigiam o papel do gênero feminino na sociedade. Fica evidente que o autor da obra não compartilha de determinada tese; Azevedo é ironizado durante toda a trama por sua linguagem híbrida, que oscila do português ao francês, tornando cômica a presença deste em cena.

No entanto, como material de análise social é interessante notar que a mulher, na melhor das hipóteses, para ele, é bela, elegante e espirituosa, adquirindo *status* como degrau para o crescimento social do esposo. No pensamento de Azevedo, o casamento não passa nem longe de uma união motivada pelo sentimento amoroso, mas um acordo social que se acrescenta ao homem. A mulher em si mesma não possui valor, adquirindo-o somente quando acompanhada por um “senhor”. Os elogios tecidos por Azevedo à beleza da mulher, ao invés de promover o seu valor, a depreciam ainda mais: “esse astro luminoso, cuja cauda é uma crinolina, e cujo brilho vem da casa do Valais ou da Berat, à custa de alguns contos de réis!” (ALENCAR, 1977, p. 55).

Por fim, a frase “como no matrimônio existe a comunhão de corpo e de bens, os apaixonados da mulher tornam-se amigos do marido, e vice-versa”, a substituição da palavra que corresponderia em sentido oposto a corpo, no caso alma, pela palavra bens, é acompanhada de outra frase que define o caráter vil de Azevedo, o fazendo cair em descrédito quanto ao seu caráter.

Notamos também, que a ironia, em *O demônio familiar* e *Mãe*, não se dá somente no plano da crítica social. A esperança dos personagens, Pedro e Joana, de realizarem os seus sonhos particulares, um de ascender socialmente e a outra de ver seu filho casar e ser bem sucedido, é bruscamente interrompida. Observamos

que há nos dois personagens uma motivação, por vezes oculta, de que poderão mudar seus destinos; isso faz com que os personagens não se anulem nas situações, mas sejam impulsionados a seguir até as últimas consequências em busca daquilo que os motiva.

Alencar trabalha essa questão existencial do homem de forma muito delicada em *Mãe*; o drama disseca com profundidade a condição do homem diante de um mundo de impossibilidades. Embora o discurso do texto indique um final de harmonia e reajuste para as famílias burguesas, ele é a evidência de que o absurdo do mundo está no embate entre o mundo interior da personagem Joana e aquilo que a cerca. É a ironia das almas que se curvam sobre os seus próprios planos, assumindo a impossibilidade de uma totalidade da vida.

Joana é a personagem do silêncio e da solidão; seus diálogos nada dizem sobre ela, apenas corroboram para o seu afastamento interior, que culminarão na forma trágica que o destino lhe reserva. Conforme Lukács (2009, p. 43),

A linguagem do homem absolutamente solitário é lírica, é monológica; no diálogo, o incógnito de sua alma vez à luz com demasiada força e inunda e oprime a univocidade e a acuidade do discurso [...] Essa solidão não é simplesmente a embriaguez da alma aprisionada pelo destino e convertida em canto, mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade. A alma do novo herói, envolta em vida, mas plena de essência, jamais poderá compreender que sob o mesmo manto da vida não reside, forçosamente, a mesma essencialidade.

Joana, embora participe do seu entorno social, como serviçal do lar, mãe e como vizinha prestativa, sendo uma personagem presente em muitas cenas, em realidade está à parte do todo que se constrói ao seu redor. Embora seja peça importantíssima no desfecho das cenas mais importantes, sente-se alijada do plano daqueles a quem ela se dedica.

### **3.2 A forma usada para revelar a situação do negro no Brasil ao final do século XIX**

“Pedro!... Moleque!... O brejeiro anda passeando, naturalmente! Pedro!”  
(ALENCAR, 1977, p.45)

O primeiro problema que levantamos em nossa análise, e que uma sociologia do teatro alencarino requer, é a relação entre a forma daquele teatro, o meio social em que ele se desenvolve e sua relação com os elementos intrínsecos à obra.

Ao pensarmos o lugar do negro nas peças alencarinas não encontramos nele uma representação mimética de toda realidade que o circunda; esses personagens são em geral habitantes do lar, têm livre acesso à casa e se relacionam com bastante liberdade com os seus senhores. Esse traço notadamente romântico de uma harmonia entre senhores e cativos é recorrente no teatro de cunho realista alencarino.

A história crítica vem mostrando que a presença do negro nos lares brasileiros do século XIX não era tratada da forma como nos quer mostrar Alencar. O que o dramaturgo desenvolve em suas peças é a ideia da presença do negro na sociedade brasileira em transição de valores. Porém, essa transição é apresentada pelo olhar romântico do autor:

JOANA – [...] E eu que sou sua mulata velha... Desde que nhonhô nasceu que o sirvo, e nunca brigou comigo! Se ele não sabe ralhar... Olhe laiá! Todas as festas me dá um vestido bonito... E não dá mais porque é pobre! (ALENCAR, 1977, 258).

Na primeira frase, o pronome possessivo que acompanha os adjetivos femininos, “sua mulata velha”, que nos passaria a ideia de posse e depreciação em outro contexto, aqui adquire um sentido positivo, de autoafirmação por meio de uma ligação afetiva entre os personagens. O adjetivo “mulata”, na voz de uma personagem negra, também evidencia o preconceito racial via palavra, de modo que o termo “negro” não traria essa mesma sensação de proximidade que a palavra “mulata” traz. Seja por aproximação psicológica, que a ideia de um mulato traz como algo notadamente mais próximo à brasilidade, seja porque, em sentido inverso, concorre a palavra “negra” para o que lhe seria mais próximo da realidade social. O adjetivo “negra”, que em um teatro realista deveria aparecer sem prejuízos à economia interna do texto, aqui é substituída para atender a necessidade de efetivação de uma ideia de integração do negro por meio do reconhecimento deste no seio familiar.

Na frase que segue a autoafirmação da personagem Joana, enquanto ligada ao seu senhor por laços afetivos que ela mesma faz questão de afirmar, agora é acompanhada por “nhonhô”, forma alterada do substantivo senhor, que segundo o

dicionário Priberam de Língua Portuguesa<sup>6</sup> (2008-2013) é designada como uma forma de tratamento dos serviçais em relação às crianças do sexo masculino. Aqui, Joana nos mostra que sua relação com Jorge é permanente; esteve desde sempre com aquele que diz ser seu senhor; estava no começo e permanece com ele por laços de afeto. Mais do que isso, a peça nos mostra que participou de seu desenvolvimento, amamentando-o, o que estreita ainda mais os laços entre a escrava e o senhor.

Na terceira frase Alencar romanceia ainda mais a relação entre os personagens; atribui ao senhor um traço de generosidade que foge aos padrões que a realidade social evidencia. Em todas as festas o senhor presenteia sua escrava com um vestido. O discurso exalta a igualdade entre as personagens, pois um vestido àquela época era artigo de luxo, do qual só disfrutariam os membros da classe aristocrática, ou os novos membros da classe burguesa.

Alencar reforça o sentido romântico em seu teatro de forma realista, naturalizando aquilo que fora da literatura seria considerado um descompasso entre verdade e realidade. Observemos:

ELISA – Fostes tu que o criastes?  
 JOANA – Foi, laiá. Nuca mamou outro leite senão o meu...  
 ELISA – E porque ele não te chama - mamãe Joana?  
 JOANA – Mamãe!... Não diga isso, laiá!  
 ELISA – De que te espantas? Uma coisa tão natural!  
 (ALENCAR, 1977, 258).

A voz que enuncia uma suposta bondade das famílias burguesas e esclarecidas, “De que te espantas? Uma coisa tão natural”, já não é observada em Jorge, mas através de uma terceira personagem, Elisa, que elucida com muita naturalidade uma relação impensada numa narrativa de cunho realista, mas que no teatro alencarino, de caracteres ambíguos, é possivelmente verossímil. Isso se dá, sobretudo, pela visão que tem o autor acerca do tratamento dispensado ao escravo pelo seu senhor.

Segundo o próprio Alencar, um tratamento positivo em relação ao escravo seria fruto da índole brasileira, que em épocas passadas foi formada pela junção de outro processo de dominação, “nossos costumes, a índole generosa de nossa raça,

<sup>6</sup> "nhonhô", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/DLPO/nhonh%C3%B4> (consultado em 11-12-2013).

impregnam essa instituição (escravidão) de uma brandura e solicitude que a transformam em quase servidão” (ALENCAR, 1977, p. 240).

Com a ironia romântica, cada autor posiciona sua escrita no sentido de redimensionar o mundo a sua volta, ou seja, através da forma de seu teatro de caracteres também românticos; Alencar, em suas obras, assume a posição de construtor e desconstrutor da própria realidade circundante. Seu olhar crítico, questionador da realidade e de suas convicções, apresenta um novo pensamento para a ordem social e o reposicionamento do negro na vida e, principalmente, na arte brasileira, levando-se em consideração a construção romântica de uma identidade nacional que excluiu o negro de sua formação enquanto tema literário.

Nesse sentido, Alencar é um inovador, pois duas de suas criações traz à tona o problema da escravidão, *O demônio familiar* é o primeiro deles. Esta obra que tem como personagem principal um jovem escravo, que por uma leitura desatenta pode levar o leitor a crer que o título da obra se refere ao personagem, quando em realidade Alencar muito habilmente se refere à própria escravidão como sendo a principal culpada pela derrocada dos lares brasileiros.

A segunda obra é ainda mais inovadora, em relação ao quesito a que nos referíamos anteriormente. A criação não poderia agregar uma importância maior ao personagem – isso em consideração às circunstâncias sociais que o momento histórico anuncia: Alencar não somente alcunha sua obra com o título que remete à personagem Joana, como, em seu prefácio, a iguala à sua própria mãe, atribuindo a sua heroína não somente o papel central na estrutura da obra, mas acima de tudo, aos valores necessários para elevá-la ao símbolo de uma ideia antiescravista. É o que podemos notar na citação que se segue:

Em todos os meus livros há uma página que me foi inspirada por ti. É aquela em que fala esse amor sublime que se reparte sem dividir-se e remoja quando todas as afeições caducam. Desta vez não foi uma página, mas o livro todo. [...] mas sentes que se há diamante inalterável é o coração materno, que mais brilha quanto mais espessa é a treva. Rainha ou escrava, a mãe é sempre mãe [...] Recebe, pois, Mãe, do filho a quem deste tanto, esta pequena parcela da alma que bafejaste (ALENCAR, 1977, p. 255).

No trecho que diz: “diamante inalterável é o coração materno, que mais brilha quanto mais espessa é a treva”, nota-se que o autor não constrói uma personagem fraca, mas uma heroína que diante de uma das condições humanas mais

degradantes, a escravidão, consegue transcender a si mesma pelo amor dispensado ao filho/senhor. Não todos pensam deste modo, Joaquim Nabuco, e sua crítica severa aos escritos de Alencar, principalmente no que concernia ao trato do negro em suas obras, dirá a respeito: “Não era nessa raça infeliz que o Sr. José de Alencar devia ter procurado o ideal de mãe; entre os animais ser-lhe-ia fácil descobrir casos de heroísmo materno mais tocante” (COUTINHO, 1965, p. 111).

O drama de Alencar, de fato, é construído a partir de uma visão idílica entre as relações étnicas; contudo, ele não chega a infantilizar ou subjugar seu enredo diminuindo a força de sua expressão com relação à construção da personagem Joana. Apesar de sua visão romântica estar disseminada por todo o enredo, o autor não faz parecer menor a questão da escravidão; ao contrário, seu final trágico expõe todo o peso que a questão exige, mostrando ali traços de uma presença realista também no conteúdo.

A posição que ocupa Joana no drama *Mãe* é análoga à posição heroica ocupada por Iracema. Por mais que o índio representasse uma figura valorizada entre os autores do romantismo brasileiro, este só se iguala à nobreza caucásica por meio do sacrifício pessoal. O mesmo se dá em *Mãe*: Joana atinge seu apogeu por meio do sacrifício. Assim como Moacir é o filho do Brasil colônia e tem seu surgimento com a morte de sua progenitora, Jorge é o fruto do Brasil império.

Para Alencar, o surgimento de um novo tempo, com homens mais aprimorados moralmente, implicaria necessariamente uma destruição dos antigos valores e da própria matéria que compunha o mundo anterior.

Embora nos romances de fundação alencarinos a figura do negro esteja ausente, tanto Moacir quanto Jorge simbolizam o ideal de nacionalidade esboçado por Alencar na formação de uma arte que abrangesse em todo o seu conjunto a cor local. É o próprio Alencar que afirma: “... essa transfusão de todas as famílias no solo virgem deste continente ficara incompleta se faltasse o sangue africano...” (ALENCAR, 2008, p. 74). Porém, as mortes de Iracema e Joana não significam uma atitude negativa em relação às aquelas raças que não a caucásica; o que Alencar fez em arte foi dar prosseguimento aos ideais que abraçava. Diz o autor,

Que importa, se a raiz secou, o ramo partiu-se e o germen foi arrebatado pelo vento? De qualquer Maneira, essa porção do trabalho humano acumulada durante muitas idades não ficará perdida. A raça depositária não desaparece enquanto não transmitir à sucessora o legado das gerações pretéritas (ALENCAR, 2010, p. 42)

Essa nova postura social em relação aos costumes se aplica também à maneira como se apresenta o personagem, pois sua imagem deve ser o reflexo da modernidade, desse novo espírito. Porém esse novo espírito só pode ser evidenciado por meio da leitura dos personagens burgueses; jamais veríamos esse progresso se dar com Joana; contudo, com Jorge, o processo é concluído.

Os personagens principais Joana, de *Mãe*, e Pedro, de *O demônio familiar*, se mostram muito sagazes e astuciosos em seus atos. Mesmo em suas ações bem-intencionadas, há neles um traço de dissimulação. Em geral, fazendo uso de um discurso dissimulado, conseguem arrancar informações importantes dos demais personagens e tornam-se deles confidentes de segredos importantes, segredos esse que são peças-chave no desenrolar e desfecho das peças.

Em *Mãe*, o fato anteriormente mencionado se dá através do diálogo que introduz Joana como um elo entre as famílias de Jorge e Elisa. A confissão de Elisa no que diz respeito ao amor que ela nutre por Jorge, induzirá Joana ao fim trágico que a peça lhe reserva. Atentemos para a cena em que Joana fala de modo dissimulado sobre como lhe seria agradável que Elisa se casasse com seu filho/senhor:

JOANA – Nesse dia... Olhe laiá! Hei de pôr meu cabeção novo, como as mulatinhas da Bahia...Que pensa! Não faça pouco na sua escrava laiá! Joana também já foi moça... Sabia riçar o pixaim e bater com o tacão da chinela na calçada; só – taco, taco, tataco! Oh! Hei de me lembrar do meu tempo... Se eu já estou chorando de contente!... E meu nhonhô como não há de ficar alegre!

ELISA – Não gosto destas graças, já te disse.

JOANA – Que mal faz? É uma coisa que há de acontecer.

ELISA – Estás bem livre!

JOANA – Se laiá não pagasse a meu nhonhô todo o bem que lhe quer...

JOANA – laiá jura?... Não é capaz!... Nem que esse coração não estivesse aí saltando!

ELISA – Que farias?

JOANA – Eu, laiá? ... Nada! Que pode fazer uma escrava?... Mas laiá era ingrata!

ELISA – Se continuas... Vou-me embora! (batem)

JOANA – Querem ver que é nhonhô!

ELISA – Bico!... Ouviste?

JOANA – Joana sabe guardar um segredo, laiá! (ALENCAR, 1977, p. 260)

Joana usa de esperteza, e às vezes da chantagem, para fazer com que Elisa diga aquilo que ela já tem como certo. No momento em que diz: “Que pode fazer uma escrava?”, percebe-se claramente os jogos de enganos que as frases seguintes



tratam de revelar. Quando batem à porta, Joana aproveita o momento de fragilidade de Elisa, sua timidez e ingenuidade, e insinua que Jorge se encontrava ali, fazendo com que a moça, para encerrar o assunto, confirmasse o segredo. Ao final, Joana sentencia com ironia, “Joana sabe guardar um segredo, laiá!”.

Nesse mesmo trecho, Alencar desenha os costumes da época com um realismo espontâneo através da descrição da roupa e dos sons que insinuem a dança da escrava: “Joana também já foi moça... Sabia riçar o pixaim e bater com o tacão da chinela na calçada; só – taco, taco, tataco!” (ALENCAR, 1977, p. 260). Esse cuidado na descrição dos costumes traz à obra um sentimento de verdade natural, trazendo à peça leveza, já que o peso do enredo, extremamente dramático, poderia fazer desencadear um sentimentalismo intenso, tornando a obra pesada e fugindo da proposta do teatro que Alencar desejava compor.

Em *O demônio familiar*, Eduardo, apaixonado por Henriqueta, encontra-se separado desta, em consequência das artimanhas do moleque Pedro. Escravo doméstico que tem ampla liberdade para falar o que bem entende, sem fazer distinção de pessoa, e o fazendo em benefício próprio. Desse modo, aproveitando de sua liberdade, engana a todos, almejando chegar a uma posição superior na sociedade. Sua inteligência faz com que crie situações que só serão descobertas ao final da trama, passando ileso por seu castigo durante toda a comédia.

Desta forma, pode ser observado, então, como se esboça o caráter do escravo em algumas passagens da peça.

No diálogo entre Henriqueta e sua amiga Carlotinha, irmã de Eduardo, sentimos que as tarefas domésticas não são de fato o ponto forte daquela personagem: “CARLOTINHA - Anda lá!... Oh! Meu deus! Que desordem! Aquele moleque não arranja o quarto do senhor, depois mano vem e fica maçado” (ALENCAR, 1977, p. 43). Raramente encontramos Pedro no cumprimento de suas tarefas domésticas; está sempre ocupado com coisas inúteis, ou mesmo andando livremente por entre os espaços da casa: “Pedro!... Moleque!... O brejeiro anda passeando, naturalmente! Pedro!” (IDEM, 1977, p. 45). Pode-se dizer que o escravo é tratado por todos com a condescendência própria de um membro da família:

CARLOTINHA – Que quer, mano? Pedro saiu.

EDUARDO – Onde foi?

CARLOTINHA – Não sei.

EDUARDO – Por que o deixaste sair?

CARLOTINHA – Ora! Há quem possa com aquele seu moleque? É um azougue; nem à mãe tem respeito. (Idem, 1977, p. 45).

Em seu texto intitulado “Dialética da malandragem”, Antonio Candido relata a condição de Leonardo, personagem principal do romance *Memória de um sargento de milícias*, afirmando que este praticava a “astúcia pela astúcia” (p. 23), visando sempre o benefício próprio ou a solução de um problema concreto, lesando outros na solução encontrada. O mesmo se pode afirmar de Pedro, pois se gozava de certa liberdade entre os membros da família, nunca a aproveitou para mostrar suas virtudes, mas usava de sua regalia para bisbilhotar as conversas alheias e usá-las para aumentar ainda mais os seus benefícios no lar.

Observemos no interessante diálogo da cena VI entre Pedro e Carlotinha, o modo como o rapazote manipula a jovem na intenção de se beneficiar:

PEDRO – Então, nhanhã, V. Mcê não recebe aquele bilhete, não?

CARLOTINHA – Moleque! Tu estás muito atrevido!...

PEDRO – Pois olhe, nhanhã; o moço é bonito, petimetre mesmo da moda!...

Mais do que o Sr. Moço Eduardo. Xi!... Nem tem comparação!

CARLOTINHA – Não o conheço!

PEDRO – Pois ele conhece nhanhã; passa aqui todo o dia. Chapéu branco de castor, deste de aba revirada; chapéu fino; custa caro! Sobrecasaca assim meio recortada, que tem um nome francês; calça justinha na perna; bota do Dias; bengalinha desse bicho, que se chama unicorne. Se nhanhã chegar na janela depois do almoço há de ver ele passar, só gingando: Tchá, tchá, tchá... Hum!... Moço bonito mesmo!

CARLOTINHA – Melhor para ele; não faltará a quem namore.

PEDRO – Não falta, não; mas ele só gosta de nahnã. Quando passa nhanhã não vê; mas eu cá de baixo, estou só espreitando. Vai olhando pra trás, de pescocinho torto! Porém nhanhã não faz caso dele!

CARLOTINHA – É um desfrutável! Está sempre a torcer o bigode!

PEDRO – É da moda, nhanhã! Aquele bigodinho, assim enroscado, onde nhanhã vê, é um anzol; anda só pescando o coração da moça.

CARLOTINHA – Moleque, se tu me falares mais semelhante coisa, conto a teu senhor. Olha lá!

[...]

PEDRO – Mas agora o que há de ser!... Ele me deu dez mil-réis.

CARLOTINHA – Para quê?

PEDRO – Para entregar bilhete a nhanhã. (Tira o bilhete) Bilhetinho cheiroso; papel todo bordado.

[...]

CARLOTINHA – E porque não restituíste a carta?

PEDRO – Porque a carta veio com os dez mil-réis... e eu gastei o dinheiro, nhanhã.

CARLOTINHA – Ah! Pedro, sabes em que te meteste?

PEDRO – Mas que tem que nhanhã receba! É um moço mesmo na ordem!

CARLOTINHA – Não! ... não devo! (chegasse a estante e escolhe um livro)

PEDRO – Nhanhã não há de ser freira!... (mete a carta no bolso sem que ela o perceba) Entregue está ela!

(ALENCAR, 1977, p. 46-47).

Como podemos observar, toda a argumentação do escravo doméstico trata da questão do dinheiro e da posição social. Ele tenta convencer a Carlotinha que o casamento com tal pretendente não precisa ser necessariamente o resultado de um sentimento amoroso compartilhado, porque, para ele, o casamento não ultrapassa a linha de um bom negócio. Mais uma vez Alencar toca na questão do dinheiro e sua relação com o casamento. Em seu teatro moralizante esse é um vício expressamente condenado.

Como componente que se posicionará representando os ideais alencarinos, durante toda a cena VI, teremos a resistência de Carlotinha às investidas tentadoras do discurso persuasivo de Pedro em tentar abrir seus olhos para a grande oportunidade que representaria seu casamento com Alfredo. Tendo em vista o pensamento do autor, a personagem constitui a figura que se espera dessa nova classe que emerge no cenário nacional; que em nome de sentimentos nobres, recusa toda sorte de benefícios advindos da riqueza como motivo para união matrimonial. Contudo, na cena XI, Carlotinha e Pedro voltam a dialogar e esta acaba por cair na cilada arquitetada pelo rapaz, aceitando a corte de Alfredo, porém, não pelo dinheiro, mas pelo amor que lhe passa a sentir.

Analisando ainda o trecho da cena VI, o diálogo entre os personagens é fluido, passando toda naturalidade pretendida pelo autor para a estrutura de suas peças.

O diálogo que se trava entre os dois é mais um elemento que não se pode deixar de notar, pois mostra quanto o escravo doméstico estava imiscuído no seio familiar; e mais, Pedro rompe em cena aquilo que Appel (1986, p. 48) chama de “solidariedade entre irmãos”, e que seria a postura de fraternidade e total confiança mostrada entre Eduardo e Carlotinha. O escravo passa a deter um conhecimento que o próprio Eduardo não tem, fazendo com que Carlotinha não chegue a contar o segredo a seu irmão preferindo deixá-lo em oculto. Desse modo, a revelação só ocorre ao final da comédia, no momento mesmo em que todos os nós forem desfeitos.

Mas o personagem Pedro vai além: pois que desrespeita as ordens de Carlotinha para que se cessasse o assunto das investidas de Alfredo. Pedro mais uma vez extrapola os limites entre o senhor e o escravo; e sendo ainda mais audacioso, deposita a carta no bolso de Carlotinha sem que esta o soubesse.

Pedro não se intimida diante da ameaça de denúncia, porém, investe ainda mais em seu discurso persuasivo. Ele é persistente na ideia de que o fim justifica os meios. Por isso, deixa a carta com Carlotinha e sai com o dito que expressa toda a falta de consciência moral do personagem: “Nhanhã não há de ser freira!... (mete a carta no bolso sem que ela o perceba). Entregue está ela!” – uma vez que recebera de Alfredo certa quantia em dinheiro para tal.

E, por fim, Pedro confessa sua verdadeira intenção à Carlotinha, deixando em evidência sua inteligência maquiavélica, e abrindo espaço para que, ao final da peça, seu comportamento seja levado em consideração na elucidação dos fatos:

Mas nahanhã precisa casar! Com moço rico como Sr. Alfredo, que ponha nahanhã mesmo no tom, fazendo figuração. Nahanhã há de ter uma casa grande, grande, com jardim na frente, moleque de gesso no telhado; quatro carros na cocheira; duas parelhas, e Pedro cocheiro de nahanhã (ALENCAR, 1977, p. 48).

Alencar, no tocante à realização dramática, apresenta construção coerente entre o pensamento teórico esboçado e o que é visto na obra. A alta comédia, que o autor de *Iracema* buscava realizar em nossos palcos, tinha como parâmetro Alexandre Dumas Filho, de quem captou os elementos da naturalidade e da moralidade – características sempre valorizadas por Alencar em suas peças. Em *O demônio familiar* revela-se com grande mestria a harmonização desses fatos. Para dar rapidez às cenas Alencar as estrutura em pares de personagens, assim o diálogo ganha dinamismo e cada cena, mesmo que isolada, uma maior consistência no conteúdo para as que culminam em encontros sociais. Findado esses encontros sociais, as cenas voltam para os grupos de pares de personagens, de modo que os assuntos se aprofundem e culminem em outras cenas com mais de dois caracteres.

Levando-se em consideração que, os assuntos mais importantes, ou digamos, os de cunho moral, são tratados em cenas mais dinâmicas, o autor vale-se do humor para dar leveza aos temas e assim trabalhá-los com mais aceitação pelo público, fazendo daquele assunto um importante aprendizado via humor.

O autor de *A pata da Gazela*, como fica claro em muitos dos seus escritos, não tinha a intenção de provocar o riso exagerado, como era costume nas baixas comédias, mas aspirava ao humor comedido, próprio de uma plateia educada, notadamente formada por uma burguesia em ascensão.

O resultado é uma comédia que permite apenas a comicidade espirituosa dos ditos chistosos e da observação delicada. Nada do traço grosso da farsa, do rebaixamento exagerado dos personagens, da comicidade que resvala pelo mau gosto ou pela malícia que por vezes afronta a moral vigente (FARIA, 2003, p. 12)

Pedro é desenhado por Alencar com esse espírito, ou seja, mediante o humor os costumes deletérios são combatidos. E o personagem ganha a empatia do público, que lhe acompanha as travessuras com a expectativa sobre as consequências de suas ações. Observemos a leveza com que Alencar desenvolve o diálogo entre Eduardo e Pedro:

PEDRO – (Querendo tomar o livro) – Ande, ande, nhonhô; vá lá pra dentro! Deixe o livro.  
 JORGE – Se tu és capaz, vem tomar!  
 PEDRO – Ora! É só querer!  
 JORGE – Pois eu to mostrei!  
 PEDRO – Está arrumado! Pedro, moleque capoeira, mesmo da malta, conta lá com menino de colégio! Caia! É só neste jeito; pé no queixo, testa na barriga.  
 JORGE – Espera; vou dizer a mamãe que tu estás te engraçando comigo!  
 PEDRO – É só o que sabe fazer; enredo da gente! Nhonhô não vê que é de brincadeira. Olhe este livro; que tem pintura de mulher bonita mesmo! (abre o livro). (ALENCAR, 1977, p. 49-50).

Nota-se a liberdade com que Pedro fala ao seu senhor Eduardo. O tratamento é similar àquele dispensado aos membros da família. As intensões do autor em mostrar a forma pela qual o escravo doméstico estava imiscuído no seio das famílias brasileiras poderiam conquistar a aceitação por parte dos receptores de sua mensagem, assim o escravo ganha ares de inocência quase infantil nos diálogos, porque em realidade o que se quer criticar não é o negro enquanto tal, mas sim a condição de escravo, e, portanto, a própria escravidão.

Alencar constrói o personagem dessa maneira porque, para ele, o problema é próprio da antiga estrutura social, e Pedro é o personagem que melhor representa o antigo regime político e social brasileiro, no qual a força de trabalho estava nas mãos do trabalho escravo; e mesmo com a abolição, muitas famílias ainda mantinham em suas casas os mesmos costumes, o que para Alencar era um retrocesso no progresso social.

Assim, temos uma crítica ao ócio, à irresponsabilidade, à mentira, ao abandono das virtudes; há também uma dura crítica ao ganho do dinheiro fácil e ao desperdício, mas não uma exclusão da figura do negro em *O demônio familiar*; ao

contrário, o sentimento em geral é de proximidade e condescendência em relação ao personagem. Devido à inocência e à grande carga de humor presentes na representação dessa figura, fica evidente a crítica voltada à conjuntura social e não ao personagem negro.

Concluimos, portanto, que o que fica claro aqui é uma crítica alencarina à escravidão, pelo entendimento de ser esta instituição obsoleta para o novo modelo social que se instalava no Brasil. Para Alencar o que mais importava era a revolução mesma no modo de ser; e se a escravidão constituía um empecilho ao seu desenvolvimento, devia ser então abolida, dando lugar à modernização da família brasileira.

## CONCLUSÃO

Este trabalho teve como objetivo investigar os artifícios da linguagem irônica nas comédias, *O Rio de Janeiro Verso e Reverso* e *O demônio Familiar*, e nos dramas, *Mãe* e *O jesuíta*, de José de Alencar. Essa investigação, pode-se dizer, não é uma faceta de destaque nos abundantes estudos sobre este autor e suas obras, e por isso mostrou-se necessário seu exame, tanto por uma questão de aprofundamento do tema, a ironia, quanto pelas pesquisas sobre as obras teatrais alencarinhas.

O teatro de José de Alencar expressa as ideias de seu autor com relação à formação da nacionalidade brasileira nas artes. Sendo seu teatro realizado nos moldes do teatro realista francês, o autor não se limita aos temas daquele modelo, porém lança o seu olhar para a realidade brasileira, não hesita em por em cena as questões que problematizavam o seu entorno. Sendo a escravidão, em *Mãe* e em *O demônio familiar*, o adultério e a prostituição, em *As asas de um Anjo*, o dinheiro no sistema capitalista, em *O crédito* e em *O Rio de Janeiro Verso e Reverso*, as ideias de formação da identidade brasileira, em *O jesuíta*, assuntos correntes em suas obras. Transportando para os palcos uma reflexão acerca dos temas que eram considerados um estorvo para a evolução moral de nossa sociedade.

Para o estabelecimento dessa reflexão, Alencar se utiliza da ironia. Sendo esse conceito uma expressão caracterizada pelo sarcasmo, ou mesmo, zombaria fina, ela é um elemento bastante recorrente nas comédias e dramas alencarinhas, principalmente em sua função de veladora da crítica social.

A dificuldade em trabalhar com os discursos marcados pela ironia não está somente no fato desta carregar em si um julgamento do sistema social e suas certezas, mas também pela dificuldade e pela crítica de captar o verdadeiro sentido através da linguagem. No entanto, a ironia não se define em apenas uma forma. Por ser um conceito maleável, ela aparece de formas distintas nas obras estudadas.

Na comédia *O Rio de Janeiro Verso e Reverso*, Alencar nos apresenta uma ironia situacional, na qual, temos um entrelace de situações que geram um ambiente irônico, não sendo necessária a presença de alguém que ironiza em cena. Mas vemos o seu resultado pelo contexto que nos é apresentado. Os pensamentos expressos nas cenas iniciais estabelecem um raciocínio crítico acerca dos aspectos negativos da sociedade fluminense. No segundo momento da obra, os problemas

sociais são esquecidos em nome do sentimento de amor de um homem por uma mulher, mas o que acontece é que, ao invés de ser amenizada a crítica para com a cidade do Rio de Janeiro, esse ato a reforça ainda mais, mostrando que os problemas da cidade não desaparecem, mas bem manuseados por um discurso tendencioso, podem ser usados como meio de alheamento da realidade, trazendo uma ideia falsa de bem-estar social.

Outro tipo de ironia que muito se assemelha à situacional é a ironia dramática.

Em *Mãe* encontramos traços dessa forma irônica, que não se dá em nível linguístico, como a situacional, mas pela própria leitura da cena. Essa ironia é denominada também como “espetáculo de cegueira”, na qual os personagens não possuem o conhecimento que somente aqueles que observam a cena têm acerca da verdade, verdade esta que se esconde de forma absoluta aos que estão em jogo. O que o filho de Joana, Jorge, sempre buscou, ele sempre teve sem o saber. O sentido de toda obra é trágico; a comédia que aparece em cena apenas acentua a ironia que a tragédia revelará: a história de um filho que condescende com a transação comercial de sua mãe, para alcançar sua própria felicidade.

A ironia para Alencar é sem dúvida um disciplinador, ela não está somente como artifício que enriquece a sua literatura, mas possui aspecto moralizador para o cumprimento de uma função social. O riso, para ele, não é de modo algum um ato por si só, sem exercício na práxis dos homens, mas é o resultado de uma análise atenta àquilo que é mostrado em cena, sugerindo um riso da alma que entende aos aspectos percebidos pelo jogo de contrastes entre as ideias, ideias essas somente visíveis pela contemplação da obra em sua completude e detalhamento.

Em *O demônio familiar*, temos um exemplo desta ironia, esta se estabelece por meio da crítica à escravidão, chamada de “causa de tudo”. A questão que nos colocamos tinha como reflexão o seguinte fato, como Alencar conseguiu dar forma ao personagem Pedro, um garoto negro ardiloso, numa sociedade fortemente ligada a valores escravocratas, mas que, mesmo assim, foi agradável aos olhos dos espectadores e leitores de sua obra, divertindo-os com suas peripécias? – por via da chamada “ingenuidade irônica”<sup>7</sup>, através da qual ele ganha a atenção do leitor direcionando-o, por meio de uma aparente ingenuidade discursiva, a constatação de suas verdades. Assim, aquele que observa se deixa enganar pelo aspecto infantil do personagem. Vemos, portanto, através do exame da obra, que a intenção do autor

<sup>7</sup> MUECK, 1995, p. 24



não era castigar o menino, imputando-lhe uma pena enquanto indivíduo, o que seria em obra o rechaço social do personagem, porém, em nosso ponto de vista, o que buscava Alencar era criticar o *status quo*, que tirava daquele a quem, em determinados momentos, se devia punir, o direito à liberdade enquanto indivíduo que pode responder por si. Ou seja, o que se criticava era o sistema escravocrata, que não dava ao homem a condição de autor e responsável por seus próprios atos.

*O jesuíta* foi para sua época uma obra de valores anacrônicos, não para o seu autor, que ainda cultivava pensamentos próximos aos de Samuel, o jesuíta da obra, que assume o ideal de uma nação genuinamente independente, mas que por incompreensão de muitos, não realiza o destino que sonhara para si e para o país. Alencar presencia na própria vida o fracasso de um ideal para a arte dramática brasileira, mas que, como autor romântico, não abandona o seu trabalho artístico. É essa uma das ironias de mais relevo desta obra, aquela anunciada por Lúkacs em seus escritos, na qual a ironia volta-se contra os homens, ou os heróis de suas obras, essa ironia apreende não apenas a profunda desesperança dessa luta no mundo, como o fracasso de uma desejada adaptação a esse mesmo mundo alheio aos seus valores. Alencar constrói seus tipos diante de um fracasso eminente, mas que não abandonam seus ideais, o que está de acordo com o conceito da ironia romântica, para o qual toda alma que se prende a ideais fixos está fadada a não alcançar seus objetivos. A ironia, neste sentido, apresenta-se como um princípio de estruturação do texto, podendo ser vista como forma de caracterização do estilo e da visão de mundo do autor, em uma estratégia que concilia o universo das palavras e das ações.

Outras ironias foram analisadas nas obras estudadas e estão no *corpus* desta pesquisa. Contudo, podemos concluir que os elementos de ironia verificados nessas obras são variados, mudando a forma de acordo com o seu uso em cena. O ironista-autor busca adequar os elementos de sua obra no sentido de alcançar a máxima expressividade de suas intenções irônicas, facilitando o convencimento do leitor de que sua mensagem é transmitida por um segundo canal interpretativo, pretendendo gerar o efeito revelador por meio do não revelado.

## REFERÊNCIAS

### Obras alencarinas

ALENCAR, José Martiniano de. O Rio de Janeiro verso e reverso. *In*: \_\_\_\_\_. **Teatro completo – Clássicos do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da educação e cultura: Fundação nacional de arte e serviço nacional de teatro, 1977, p. 9-40.

\_\_\_\_\_. Mãe. *In*: \_\_\_\_\_. **Teatro completo – Clássicos do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da educação e cultura: Fundação nacional de arte e serviço nacional de teatro, 1977, p. 253-310.

\_\_\_\_\_. O Jesuíta. *In*: \_\_\_\_\_. **Teatro completo – Clássicos do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da educação e cultura: Fundação nacional de arte e serviço nacional de teatro, 1977, p. 439 à 498.

\_\_\_\_\_. **O Demônio Familiar: Comédia em 4 atos**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003. a.

\_\_\_\_\_. A comédia brasileira. *In*: \_\_\_\_\_. **O Demônio Familiar: Comédia em 4 atos**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003. b. p. 27 – 36.

\_\_\_\_\_. Ao correr da pena. *In*: **Teatro completo – Volume I**. Rio de Janeiro: Ministério da educação e cultura: Fundação nacional de arte e serviço nacional de teatro, 1977, p. 40 à 250.

ALENCAR, José de. **Cartas a favor da escravidão**. (Organização de Tâmis Parron). São Paulo: Hedra, 2008.

\_\_\_\_\_. **Discursos parlamentares de José de Alencar**. Brasília: Câmara dos Deputados, 1977.

\_\_\_\_\_. **Antiguidade da América e A raça primogênita**/ José de Alencar; edição, apresentação e notas de Marcelo Peloggio. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

### Obras em geral

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução: Alfredo Bosi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

AGUIAR, Flávio. **A comédia nacional no teatro de José de Alencar**. São Paulo: Editora Ática, 1984.

ALAVARCE, Camila Da Silva. **A ironia e suas refrações**: Um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ALMEIDAGARRET, João Batista da Silva Leitão de. O drama, o romance e a emissão do poeta. *In: Uma ideia moderna de Literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Org. Roberto Acízelo de Souza. Chapecó: Argos, 2011, p. 393.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. *In: O ideal do crítico*. Organização: Miguel Sanches Neto. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 105–124.

\_\_\_\_\_. Semana Literária – O teatro de José de Alencar. *In: Machado de Assis: do teatro*. Textos críticos e escritos diversos. Org. João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 409-426

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BOSI, Alfredo. **Caminhos entre a Literatura e a História**. São Paulo: Estudos avançados nº19 (55), 2005. p. 315 à 334. <http://www.scielo.br/pdf/ea/v19n55/23.pdf>.

BARROS, Fernando R. de Moraes. Schelling e Hegel: a relação entre arte e natureza. *In: Revista Eletrônica Estudos Hegelianos*. Ano 8, nº14, Junho-2011, p. 52-66. Disponível em: [http://www.hegelbrasil.org/reh\\_2011\\_1\\_art4](http://www.hegelbrasil.org/reh_2011_1_art4). Acesso em 29/12/2013.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: Estudos de teoria e história literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

\_\_\_\_\_. “Dialética da malandragem”. *In: O discurso e a cidade*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2010.

CHESTERFIELD. **Chesterfield's Letters to His Son**. Disponível em: <[http://www.gutenberg.org/files/3361/3361-h/3361-h.htm#link2H\\_4\\_0034](http://www.gutenberg.org/files/3361/3361-h/3361-h.htm#link2H_4_0034)>. Acesso em: 29 dez. 2012.

COUTINHO, Afrânio. Org. **A polêmica Alencar-Nabuco**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

CRUZ, Sor Juana Inês de la. **Carta a Sor Filotea**. Universidad Nacional Autónoma de México. Colección: Pequeños grandes ensayos. 1ª edición. Ciudad de México, 2004

DUARTE, Lélia Pereira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

FACIOLI, Adriano. **A ironia – Considerações filosóficas e psicológicas**. Curitiba: Juruá, 2010.

FARIA, João Roberto. Machado de Assis e o teatro de seu tempo. *In: ASSIS, Machado. **Machado de Assis: do teatro**. Textos críticos e escritos diversos. Org. João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 21-106.*

\_\_\_\_\_. A comédia realista de José de Alencar. *In: **O Demônio Familiar: Comédia em 4 atos***. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003, p. 7 à 26.

FERRAZ, Maria de Lourdes. **A Ironia Romântica**. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da moeda, 1987.

HEGEL, Wilhelm Friedrich. “Dedução Histórica do Verdadeiro Conceito da Arte”. *In: \_\_\_\_\_*. **Curso de Estética I**. Trad. Marco Aurélio Werle. 2ª ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 74 à 85.

HERNÁNDEZ, Walter. Roman Ingarden (1893-1970). “La obra de arte literaria. Bases ontológicas para uma filosofia da literatura”. *In: **La obra de arte literaria de Roman Ingarden***. México: Taurus, 1998. p. 25 à 86  
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/ingarden.pdf>.

HUGO, Victor-Marie. Prefácio ao Cromewell. *In: **Uma ideia moderna de Literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)***. Org. Roberto Acízelo de Souza. Chapecó: Argos, 2011, p. 371.

INGARDEN, Roman. **La obra de arte literária**. México: Ed. Taurus – Coedição com La Universidad Iberoamericana, 1998.

JAUSS, Hans Robert. “O texto poético na mudança de horizonte de leitura”. *In: LIMA, Luiz Costa (Org.)*. **Teoria da literatura e suas fontes**, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 873 à 925.

KANT, Immanuel. Analítica do Belo. *In: **Crítica da Faculdade de Julgar***. Tradução: Daniela Botelho B. Guedes. São Paulo: Ícone, 2009, p. 47 - 85.

KIERKEGAARD, SorenAabye. **O conceito de ironia** constantemente referido a Sócrates. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MACHADO, Alcantara. Vida e morte do bandeirante. São Paulo. Revista dos tribunais, 1930, p. 146.

MENEZES, Raimundo de. **José de Alencar o Literato e o Político**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MORA, J. Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. 2ª ed. Editora: Loyola. São Paulo, 2005. p. 1561.

MUECK, D.C. **Ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Traduzido por Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, 1996.

PLATÃO. “O banquete”. *In: Diálogos: O banquete – Fédon – Sofista – Político*. Traduções e notas: Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 2ª ed. São Paulo: abril cultural, 1983.

PRADO, Décio de Almeida. **O drama romântico brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. O nascimento da comédia. *In: História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

PESSOA, Patrick. A ironia trágica de Machado de Assis. *In: Viso · Cadernos de estética aplicada. Revista eletrônica de estética*. ISSN 1981-4062. Nº 1, jan-abr/2007. Site: <http://www.revistavisos.com.br/>. Acessado pela última vez em 28/07/2013.

RAMOS, Graça. **Ironia à brasileira – O enunciado irônico em Machado de Assis, Oswald de Andrade e Mário Quintana**. São Paulo: Editora Pauliceia, 1997.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROSENFELD, Anatol. **Texto / Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SAADI, Fátima. D’Aubignac e Diderot: Dois olhares sobre o espaço. *In: Folhetim*. 1988. Disponível em: <http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim0.pdf>. Acesso em: 19/03/2013.

SAMARA, Eni de Mesquita. “Estratégias matrimoniais no Brasil do século XIX”. *In: Revista Brasileira de História*, v.8, nº 15, São Paulo, p. 99-105. Disponível em: [http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&cad=rja&ved=0CEcQFjAD&url=http%3A%2F%2Fwww.anpuh.org%2Farquivo%2Fdownload%3FID\\_ARQUIVO%3D3657&ei=Ri\\_LUquuJtLJkAfghoG4DA&usg=AFQjCNH2tj1paY0UFzauB3pV24g316bpow&sig2=6YkabHCUA1QV5y-zebCQg&bvm=bv.58187178.d.eW0](http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&cad=rja&ved=0CEcQFjAD&url=http%3A%2F%2Fwww.anpuh.org%2Farquivo%2Fdownload%3FID_ARQUIVO%3D3657&ei=Ri_LUquuJtLJkAfghoG4DA&usg=AFQjCNH2tj1paY0UFzauB3pV24g316bpow&sig2=6YkabHCUA1QV5y-zebCQg&bvm=bv.58187178.d.eW0). Acessado em 09-12-2013.

SCHLEGEL, Friedrich. **O Dialeto dos fragmentos**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

VOLOBUEF, Karin. **Fresta e arestas - A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.